त्याहक क्रियां व त्याहक क्रियां है।

# GB11384

## সূচীপত্র

প্রসঙ্গ			পঞাৰ
ছুই-একটি কথা	•••	•••	10
ভূমিক।	•••	•••	100
নাট্যকার শীরোদপ্রসাদ	• • •	•••	>
প্রতাপ-আদিতা নাটকের ঐতিহাসি	কিং1	•••	ર¢
প্রতাপ-আদিত্যের সাধারণ সমালে	15-1	•••	84
খাল্মগার নাটকের ঐতিহাসিক উপ	<b>াদা</b> ন	•••	90
আলনগীরের সাধারণ সমালোচনা	•••	•••	৮৬
নাট্যকার গিরিশ <b>চন্দ্র</b>	•••	•••	>06
প্রফুলের সাধারণ সমালোচনা	•••	•••	<b>&gt;</b> २ @
নাট্যকার র <b>বীজ্ঞনা</b> থ	•••	•••	>60
রাজ। ও রাণী	•••	•••	396
রক্তকরবী <b>(মুখবন্ধ</b> )	•••	•••	2>9
রক্তকরবা	• • • •	•••	<b>૨</b> ૨8
শ্হর বিষ্ঠ্য	•••	•••	२७२
ন:উকে <b>শঙ্করাচার্য্য</b>	•••	•••	२ १०
শঙ্কর চার্য্য সমালোচনা	• • •	•••	905
ব্যাসক্ত মহাভারতে ভীল্পকথা	•••	•••	৩২%
কাশীদাসী মহাভারতে ভীশ্ম	•••	•••	૭૬ર
ভীশ্ম নাটকে কাহিনী সংযোজনা	•••	•••	908
ভার নাটকের মার GENTRA	· · · · ·	221928	BENGA
ACCESSION NO	, p!	วว <b>७</b> /8 จ.จ.~ี	
0.800	.)	٠٠٠٠.	

## তুই-একটি কথা

অধ্যাপকরা ছাত্রদের পড়ান—এ কথা যত সত্য, ততথানিই সত্য এই কথাটি যে—ছাত্ররাও অনেক সময় অধ্যাপকদের পড়াইয়া থাকে— মানে, পড়িবার প্রেরণা যোগায়, এক কথায়, পড়িতে বাধ্যই করে। তবে এ কথাও দব সময়ে সত্য যে. অধ্যাপকমাত্রেই ছাত্রদের পড়ান না; ছাত্রমাত্রই অধ্যাপককে পড়িতে বাধ্য করে না। আমার সৌভাগ্য কি হুর্ভাগ্য জানি না—এমন কয়েকটি ছাত্রের সৃহিত আমার অধ্যাপনা-সম্পর্ক ঘটিয়াছিল, যাহারা কেবল ভক্তিযোগী হইয়া नमारलाहकरानत मस्रत्या 'शक्ष विश्वान स्थापन कतिशाह हरत नाह-যাহারা জ্ঞানযোগীর মত পরিপ্রশ্নের মধ্য দিয়া জ্ঞানকে যাচাই করিয়া লইয়া আনন্দ লাভ করিয়াছিল। এই সকল ছাত্তের পরিপ্রশ্নই আমাকে, পূর্বাচার্য্যনের একাধিক মন্তব্যকে প্রশ্ন করিতে সচেষ্ট করিয়া তুলিয়াছিল। সেই চেষ্টাই সংহত হইয়া 'নাট্যসাহিত্যের আলোচনা ও নাটক-বিচার' গ্রন্থ-রূপে (প্রকাশিত বৈশাথ ২০৫৫) পরিণত হইয়াছিল। উক্ত গ্রন্থানি, পা গুলিপি-অবস্থায়, অনেকেরই (ডা: শ্রীশ্রামাপ্রসাদ মুখোপাধ্যায়, ভৃতপূর্ব রামতমু-অধ্যাপক শ্রীযুক্ত থগেন্দ্রনাথ মিত্র এবং স্কৃবিখ্যাত অধ্যাপক শ্রীশ্রামাপদ চক্রবর্ত্তী প্রমুথ মহাশয়গণের) প্রশংসা-বাণী শুনিবার সৌভাগ্য লাভ করিয়াছিল এবং প্রকাশিত অবস্থাংও অনেকেরই এবং লিখিত প্রশংসা-বাণী শুনিয়াছে। কলিকাতা বিশ্ববিস্থালয়ের বাঙলা-বিভাগের প্রধান, রামভত্ম-অধ্যাপক শ্রন্তের ডাঃ শ্রীযুক্ত শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধাায় মহাশয় গ্রন্থখনি পাঠ করিয়া, গ্রন্থ সম্বন্ধে মন্তব্য প্রকাশ করিয়া যে কয়টি কথা লিখিয়াছেন, গ্রন্থকার

হিসাবে তাহা হইতে ৬ধু যে উৎসাহই পাইয়াছি তাহা নহে. তাহার মধ্যেই পরিশ্রমের শ্রেষ্ঠ পুরস্কার লাভ করিয়াছি। শ্রীকৃক্ত বন্দ্যোপাধাংয়ের তুর্লভ প্রাশংসা পাওয়া আমার পক্ষে পরম সৌভাগ্যের বিষর-এ কথা বলাই বাছলা। তারপর বিখ্যাত সাহিতাশিলী এবং সুরশিল্পী কলাবিদ শ্রীবৃক্ত দিলীপকুমার রায় মহাশয়ের প্রশংসা-বাণীও (পণ্ডিচেরী আশ্রম ছইডে লিখিত) বছগুণে আমার উৎসাহ বৃদ্ধি করিয়াছে। অক্সান্ত সমালোচকের এবং নানা কলেজের অধ্যাপকদিগের মৌগিক প্রশংসাও কম উৎসাহজ্ঞাক হয় নাই। তবে এই কণাটিও এপানে বলা উচিত—সত্যের থাতিরেই অবশ্য— হুই একজন বিখ্যাতনাম ব্যক্তি—'বাংলা সাহিত্যে নাটক। আর তার আবার বিচার !' দেখিয়া অশ্বন্তি বোধ এবং নাসিকা-কুঞ্চন করিতে ইতস্তঃ করেন নাই। এই বিখ্যাতনামাদের ধারণা—বাংলা সাহিত্যে নাটক এখনও লেখা হয় নাই, স্থুতরাং ....। এই ধরণের দিগ্নাগদের, দূর হইতে গড করা ছাড়া আর উপায় নাই এবং ভাহাই করিয়াছি। ই হাদের মন্তব্য শুনিয়া বিশায় বোধ করিয়াছি বটে, কিন্তু নাটক-বিচার হইতে বিরত হইতে চেষ্টা করি নাই। এই দিতীয় গ্রন্থানিই বড প্রমাণ।

এই গ্রন্থানিতে আমি নাট্যকার ক্ষীরোদপ্রসাদের 'প্রতাপআদিত্য' এবং 'আলমগীর' এবং 'ভীয়', নাট্যকার গিরিশ্চন্দ্রের 'প্রফুল্ল'
'শঙ্করাচার্যা' এবং সার্ব্ধভৌম কবি রবীক্ষ্রনাথের 'রাজ্ঞা ও রাণী' এবং
'রক্তকরবী' নাটকের বিচার করিতে চেষ্টা করিয়াছি। তিন জন
নাট্যকারের মাত্র সাত্রখানি নাটকের বিচার একগ্রন্থে অন্তর্ভুক্ত করার
গ্রন্থখানির অভঙ্গ-কোলীন্ত বেশ খানিকটা ক্ষুধ্ন হইয়াছে বটে, কিন্তু ফলিত
সমালোচনা (practical criticism) হিসাবে গ্রন্থখানি নিশ্চয়ই
প্রকটু স্বতন্ত্র মর্য্যাদা দাবী করিতে পারে। ইহাতে যে শুধু নাটকশুলির

তন্ন তন্ন বিচার আছে তাহাই নহে, নাট্যকার-ত্রয়ের ব্যক্তি-মানদের প্রকৃতি, পারস্পরিক পার্থক্য এবং স্পষ্ট-প্রতিভার তুলনামূলক আলোচনা প্রভৃতিও রহিয়াছে। বিশেষতঃ, নাটকের শ্রেণী-নির্দ্ধারণ প্রসঙ্গে, নাটকের লক্ষণানি সম্বন্ধে প্রামাণিক গ্রন্থানি-অবলম্বনে পর্যাপ্ত আলোচনা করিয়াছি। সহুদয় পাঠকগণ নিশ্চয়ই লক্ষ্য করিবেন যে, আমি নাট্যকারদের ব্যক্তি-মানসের পরিমণ্ডল নিরূপণ করিবার উপর খুবই শুকুজারোপ করিয়াছি এবং ইহাই স্পষ্টভাবে দেখাইতে চাহিয়াছি যে, কোন-প্রতিভাই 'আকাশ-হইতে-পড়া' নহে এবং শ্বর্গ-হইতে-গড়া' নহে—অর্পাৎ স্পষ্ট-বৈশিষ্ট্য প্রষ্টার ব্যক্তি-মানসের প্রকৃতির মধ্যেই নিহিত এবং ঐ ব্যক্তি-মানস সামাজিক নিয়ন্থণেরই ফল।

আমি দেখাইতে চাছিয়াছি যে, ব্যক্তি-মান্সের প্রকৃতির এবং পরিবেষ্টনীর চাছিদার ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার মধ্যেই স্ষ্টির "কি ও কেন" নিহিত থাকে। প্রতিভাকে অলৌকিক লোকের প্রেরণা বলিয়া মনে করা, অবৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গী লইয়াই বিচারক্ষেত্রে প্রবেশ করা। মোটকথা, সাহিত্য-স্ষ্টিতে দৈব-প্রেরণা স্বীকার না করিলে. যুক্তি-যুক্তভাবে যাহা যাহা স্বীকার করা দরকার. সেই দিকেই আমি দৃষ্টি আকর্ষণ করিতে চেষ্টা করিয়াছি। সাহিত্য-স্ষ্টিকে আমি অনির্দেশ্যবাদীর দৃষ্টিতে নহে— সম্পূর্ণ নির্দেশ্যবাদীর (deterministic) দৃষ্টিতেই দেখি, এবং সাহিত্য বিচারে আমি Stimulus-Response Theory-তেই আস্থারাথি।

আর একটি বিষয়েও আমি দৃষ্টি আকর্ষণ করিতে চেষ্টা করিয়াছি— লক্ষণ স্থলিদিষ্ট করিয়া না লওয়াতেই সাহিত্য-বিচার-ক্ষেত্রে বিশৃষ্থলা দেখা দিয়া থাকে। নাটকের শ্রেণী-নির্ণয়-ক্ষেত্র এই কারণেই যত বাদ-বিসংবাদ। এক ট্যাজেডির লক্ষণ লইয়াই

কত মতভেদ। কেছ বলেন—ট্যাজেডি যে feeling উদ্ভিক্ত করিবে তাহা fear and pity, কেছ বলেন—তাহা fear and pily'র কোনটিই না. ট্যাজেডি উদ্রিক্ত করিবে—feeling of awe and grandeur। তারপর, ট্যাজেডির এবং মেলোডামার পার্থকা লইয়াও কম মতভেদ দেখা যায় না। ঘটনা-বিক্তাস 'মেলোড্রামাটিক' অর্থাৎ রোমাঞ্চকর হইলেই নাটক 'মেলোড্রামা' হইবে এমন কোন কথা নাই-এই কথাটি বিশ্বত হইয়া যাওয়াতেই অনেক সমালোচক ভুল সিদ্ধান্ত করিয়া বদেন। এই বিষয়টিই ভূলিয়া ধরিতে যাইয়া. প্রফুল নাটকের শ্রেণী-পরিচয় নিরূপণ-প্রসঙ্গে, আমি বিশ্ববিখ্যাত নাট্যকার শেক্সপিয়রের নাম ভনেক বার উল্লেখ করিয়াছি। পাঠকগণ যেন মনে না করেন যে, আমি শেকস্পিয়রের সৃহিত বাংলা নাট্যকারের সমকক্ষত। স্থাপন করিতে চাহিয়াছি। শেক্সপিয়ের নাট্য-প্রতিভা অসামান্ত-বলা চলে, শেকস্পিয়রই শেকস্পিয়রের ভূলনা। শেক্সপিয়রের নাটক দুষ্টাস্তম্ভল করিয়া আমি ওধু ইছাই দেশাইতে চেষ্টা করিয়।ছি যে, ঘটনা-সংস্থাপনে মেলোডামার লক্ষ্ণ প্রকাশ পাইলেও আত্মিক মহিমার গুণে নাটক মেলোড্রামার সীমা অতিক্রম করিয়া ট্যাজেডির পর্যায়ে উন্নীত হইতে পারে। আমার এই উদ্দেশ্যটুকু নাধরিতে পারিলে ভুল বোঝার সম্ভাবনা যথেষ্টই স্মাছে। পাঠকগণ নিশ্চয়ই লক্ষ্য করিবেন—আমি প্রচলিত লক্ষণ স্থুস্পষ্টভাবে প্রয়োগ করিয়া স্থুসঙ্গত ভাবে নাটকের 'শ্রেণী নিরূপণ করিতে চেষ্টা করিয়াছি। এ বিষয়েও পূর্ববন্তী সমালোচকদিগের সহিত আমার মত-পার্থক্য ঘটিয়াছে যথেষ্ট। তবে আমার পক্ষে সোভাগ্যেরই কথা, কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের রামতত্ব অধ্যাপক, হুবিখ্যাত সমালোচক ডাঃ শ্রীশ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় অনেকক্ষেত্রেই এবং অনেক বিষয়েই আমার সহিত একমত

হইরাছেন। এই প্রস্থেরই ভূমিকা অংশে তিনি 'প্রফুর' নাটকের শ্রেণী-পরিচয়ের উপর যে আলোকপাত করিয়াছেন, তাহা বছ-বিসংবাদিত একটি জটিল সমস্থার সমাধান করিয়াছে—'প্রফুর' নাটকের ট্যাজেডিস্ব ডাঃ বল্যোপাধ্যায় স্বীকার করিয়া লইয়াছেন।

ভারপর, সমালোচিত নাটকগুলির প্রচলিত সমালোচনার সহিত অনেক বিষয়েই আমি একমত হইতে পারি নাই। তবে উক্ত সমালোচনার দ্বারা আমি নানাভাবে উপকৃত হইনাটি। বিশেষতঃ শ্রদ্ধের অধ্যাপক ডাঃ শ্রীস্কুকুমার সেন, অধ্যাপক মন্মথমোহন বস্থু, শ্রীকুকু হেমেক্সনাথ দাশগুপু, ডাঃ শ্রীনীহাররঞ্জন রায় এবং বন্ধুবর অধ্যাপক শ্রীঅজিতকুমার ঘোষ প্রমুখ মহাশরগণের গ্রন্থ হইতে আমি যথেষ্ঠ সাহায্যই পাইরাছি। তথ্য-সংগ্রহে ডাঃ সেন, শ্রীর্ক্ত নাশগুপ্ত এবং শ্রীবৃক্ত ব্রজেক্সনাথ বন্দ্যোপাদ্যায় মহাশরগণের গ্রন্থই বিশেষভাবে আমাকে সাহায্য করিয়াছে। ঐতিহাসিক তথ্য-সংগ্রহে শ্রেতীশচক্স মিত্রের এবং স্থবিধ্যাত ঐতিহাসিক শ্রীবৃক্ত যত্নাথ সরকার মহাশরের গ্রন্থই আমার প্রধান সহায় হইয়াছে। শ্রদ্ধেয় অধ্যাপক শ্রিবৃক্ত যত্নাথ সরকার মহাশয় "স্টোরিয়া-ডো-মোগর" নামক একথানি কুম্পাপ্য গ্রন্থ পাঠ করিবার স্থ্যোগ দিয়া আমাকে খ্রই অম্পৃহীত করিয়াছেন। ই হাদের সকলের কাছেই আমি কম-বেশী কৃতক্ত।

এই সকল সাহায্য ছাড়াও অনেকে অনেক কিছু দিয়া গ্রন্থ রচনায়
আমাকে সাহায্য করিয়াছেন। ই হাদের সকলের কাছেই আমি
কৃতজ্ঞতা স্বীকার করিতেছি। কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের বাঙলা ভাষা
ও সাহিত্যের প্রধান অধ্যাপক ডাঃ প্রীশ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়
মহাশয় এই খণ্ডের ভূমিকা লিখিয়া দিয়া আমার প্রতি যে অন্প্রাহ
দেখাইয়াছেন তাহার জক্ত আমি তাঁহার নিকট চিরক্তজ্ঞ।

গ্রন্থানিকে জ্রটিশ্র করিতে পারিয়াছি—এমন কথা জোর করিয়া বলিতে পারি না; তবে বাঁহাদের উদ্দেশ্যে গ্রন্থানি লিখিত তাঁহারা গ্রন্থানি পাঠ করিয়া উপক্ষত হইলে, নিশ্চয়ই আমি নিজের শ্রমকে সার্থক মনে করিব। সমালোচকদিগের বিচার-বৃদ্ধির অগ্নিতে আমার এই সমালোচনা পরীক্ষিত হউক—ইহাই আমার একস্থে কামনা।

বঙ্গবাসী মহাবিস্থালয়. কলিকাতা বৈশাথ, ১৩৫৭

শ্রীসাধনকুমার ভট্টাচার্য্য

## ভূমিকা

অধ্যাপক সাধনকুমার ভট্টাচার্য্যের 'নাট্যসাহিত্যের আলোচনা ও নাটক-বিচার' গ্রন্থের সন্মপ্রকাশিত বিতীয় খণ্ড পড়িয়া প্রীত হইলাম। এই বিতীয় খণ্ডে লেথক ক্ষীরোদপ্রসাদের 'প্রতাপ-আদিত্য', 'আলম-গীর,' 'তীশ্ব' এবং গিরিশচন্ত্রের 'প্রকুয়' ও 'শঙ্করাচার্য্য,' এবং রবীন্ত্রনাথের 'রাজ্ঞাও রাণী' ও 'রক্তকরবী' নাটকের আলোচনা করিয়াছেন। বাঙ্গালা সাহিত্যে সমালোচনা পুন্তকের স্বন্ধতার জন্ম শিক্ষার্থীগণ প্রকৃত্তর সালান ও মূল্যবিচার সহ্বন্ধে বিশেষ কোন নির্ভর্যোগ্য নির্দেশ পায় না। তা ছাড়া লেথক সম্বন্ধে সমস্ত জ্ঞাতব্য তথ্যের ও স্থবিধাজনক সংগ্রহ হাতের কাছে না থাকায় তাহাদের অভিমত-গঠনের আরও অস্কৃথিয় হয়। সাংনক্ষার তাহারে গ্রন্থটিতে জ্ঞাতব্য তথ্যের নিপুণ সমাবেশে ও বিচার ও বিশ্লেষণ-রীতির স্কুর্জু নির্দ্ধেশ শিক্ষার্থীদের এই স্কুক্তর অভাব মোচন করিয়া তাহাদের স্বন্ধানার্হ হইয়াছেন।

সাধারণতঃ নাট্যসাহিত্য বিষয়ে যে করেকটি সমালোচনাগ্রন্থ লিখিত হইরাছে, তাহারা প্রত্যেক লেথক বা নাটক সম্বন্ধে কিছু সাধারণ, ভাসা-ভাসা রকমের উক্তিতেই সীমাবদ্ধ। তাহাদের মধ্যে যুক্তিশৃথলার রীতিটি বা সিদ্ধান্ত গ্রহণের পারম্পর্য্য-স্ত্রেটি সব সময় স্থাপ্রভাবে উল্লিখিত থাকে না। সাধনকুমার এইরূপ অর্দ্ধান্ত্, সাধারণ মস্তব্যে সম্ভন্ত নহেন। তিনি তাহার পূর্ববর্তীদের প্রত্যেকটি বুক্তি যাচাই করিয়া লইয়াছেন, প্রতিটি সিদ্ধান্তের পিছনে যে ক্ষতঃশীক্তি স্পাষ্ট উল্লিখিত না হইয়াও লেখাকের বুক্তিধারাকে নিয়ন্ত্রিত করিয়াছেন। ইহাতে ছারের। যে স্বাধীন চিস্তার একটা প্রশংসনীয় আদর্শ পাইবে ভাষতে কোন সন্দেহ নাই। শ্লথ-শিধিল পূর্বসংস্কার, প্রচলিত মতবাদের নির্বিচার অঞ্সরণ, মধ্যপথে চিস্তাবিরভির উপভোগ্য আরাম তাঁহার তীক্ষ থোঁচার বিত্রত হইরা অর্ক-স্ব্রুপ্তির আবেশ হইতে রুচভাবে জাগরিত হইরাছে—রসাস্বাদনের বন্ধ জলাশরে তরঙ্গ সঞ্চার হইরাছে। অবশু সর্বত্রই যে তাঁহার চিমটি-কাটা যুক্তিযুক্ত বা সার্থক হইরাছে এ কথা বলি না; তথাপি এই চিমটি কাটার মে প্রয়োজন আছে, ইহাতে আমাদের আত্মপ্রসাদ যে নিজ ক্রটি সম্বন্ধে সচেতন হইরা উঠিবে, অসতর্ক বাক্-বিশ্রাস যে হুর্বল যুক্তির রক্ষপথগুলি বন্ধ করিবার প্রয়োজনীয়তা অম্বভব করিবে তাহা স্থানিশ্চিত।

বাংলা নাটক আলোচনা সম্বন্ধে হুই একটি মূল হুত্ত নির্দেশের প্রয়োজন আছে। ইংরেজী ও গ্রীক নাট্যসাহিত্য বিচারের মানদত্তে বাংলা নাটকের বিচার ছইয়া থাকে। প্রধানত: শেকস্পিয়ারের আদর্শই বাংলা নাটকের উৎকর্ষ অপকর্ষ অবধারণে আমাদের অভিমতকে নিয়ন্ত্রিত করে। কাজেই 'সাজাহান' বা 'প্রফুল্ল' নাটকের ট্রাজিক রস বিচারে আমরা 'কিং লিয়ারের' দুষ্টাস্ত উল্লেখ করিয়া থাকি। ট্রাক্তেডির আদর্শ কি. ট্রাজেডির রসক্ষরণের কিরূপ বিবিধ উপায়, উহার নায়কের কি বিশিষ্ট গুণ-সমন্বিত হওয়ার প্রয়োজন, ট্রাজেডিতে অতিনাটকীয় উপাদানের ( melodrama ) কতটা স্থান আছে ইত্যাদি প্রশ্নের আলোচনায় শেকস্পিয়ারের স্মালোচকগণ যে মূলনীতি নির্দ্ধারণ করিয়াছেন, বাংলা নাটকের ক্ষেত্রে আমরা তাহারই ব্যবহারিক প্রয়োগের প্রয়াস পাই। এই রূতি মোটের উপর প্রশংসনীয় হইলেও একেবারে নিরাপদ নহে। এই আদর্শের প্রতি অন্ধ আমুগত্যের রদ্ধপথ দিয়া আমাদের বিচার-বৃদ্ধিতে কতকটা বিত্রান্তির শনি প্রবেশ করে। মনে রাখিতে হইবে যে শেকস্পিয়ার এकটা অসাধারণ ব্যতিক্রম। নাটক-সমৃদ্ধ ইংরেজী সাহিত্যেও তিনি তুলনা-রহিত। ভাঁহার সমসাময়িক নাট্যকার-গোষ্ঠাকে বহু নিমে ফেলিয়া তিনি গৌরীশঙ্করের তুক শৃক্তের তায় নিঃফ্র মহিমায় বিরাজিত। তিনি মোটেই অহুকরণের উপযোগী পাত্র নহেন। প্রকৃতির বিচিত্র খেয়াল, ভগবানের স্ষ্টেরহস্টের নিগৃচ প্রেরণা প্রতিভাশালী মানব-শ্রষ্টার পক্ষেও অনমুকরণীয়। শেকসপিয়ারের নাটকে নানা অসম্ভব ঘটনা, নানা অবিশাস্ত পেয়াল, রোমান্সের বিচিত্র রঙ্গীন কল্পনা, ইতিহাসের স্থূল বস্তুতন্ত্রতা, মৃঢ় কুসংস্কার-প্রবণ্তা, পরিচিত বিশ্ববিধানের অস্বীকৃতি, আক্ষিক ছুর্টেরের অতি-প্রাচুর্য্য পুঞ্জীভূত হইয়াছে। কিন্তু সমুদ্র-পর্বত-অরণ্যানী প্রভৃতি কৃষ্টি-প্রহেলিকার দুষ্টাস্তের মধ্যেও যেমন আমরা স্রষ্টার অমোঘ নীতির প্রচ্ছন্ন প্রভাব অহুভব করি, শেক্সপিয়ারের নাটকেও সেইরূপ সুমস্ত খামথেয়ালী ও উৎকট অস্বাভাবিকতার মর্ম্মস্থলে এক অতক্ত নিয়নাছবর্ত্তিতার, এক অপ্রমন্ত নিয়ন্ত্রণ-শক্তির সক্রিয়তা সম্বন্ধে সচেতন হই। তাঁহার Ariel, Titania, Oberon প্রভৃতি পরী-রাজ্যের অধিবাদী, তাঁহার ভূত প্রেত ডাকিনী যোগিনী, তাঁহার অর্ধ্ব-দেব Prospero ও অর্ধ-পশু Caliban, তাঁহার উদ্ভট, উদ্ধাম কলনার প্রতিচ্চবিপ্তলিও এক সাধারণ মানবিক ধর্ম্মের বন্ধনে আমাদের সহিত সম্যোগস্ততে বিশ্বত আছে। ইহাদের অহুভবশক্তি ও ভাষা এক নিগূঢ় আত্মীয়তার হত্তে নানবের মনে প্রতিশ্বনি জাগায়। তাঁহার ট্রাজেডির নায়ক-নায়িকারা স্বাভাবিকতার নিয়ম উৎকটভাবে উল্লন্ডন করিয়াও জীবনের বৈহাতী শক্তিতে পরিপূর্ণ। ছামলেটের চলচ্চিন্ততা, লিয়রের ভেলেমাছবি পাগলামি, ওবেলোতে একটি ভূচ্ছ বুঝিবার ভূল সর্বশেষ্ঠ ট্রাজেডির উপকরণে পরিণত হইরাছে। ট্রাব্রেডির মূল হত্ত নির্দ্ধারণে আমরা ইহাদের চরিত্র ও আচরণের বৈশিষ্ট্য হইতে নায়কের সাধারণ ধর্ম-লক্ষণ ঠিক করি, ঘটনা-

সংস্থানের ধারা হইতে সমস্ত ট্রাজেডির উপযোগী ঘটনা সম্বন্ধে অভিমত গঠন করি। কিন্তু আমরা ভূলিয়া যাই যে শেকসপিয়রের অঘটন-ঘটন-পটীয়লী প্রতিভা না পাকিলে তাহার বহিরক্রের অফুরুতিতে উচ্চাঙ্গের নাটক গড়িয়া উঠিবে না। সাধারণ কামারশালায় স্বলায়তন ধাতুপিগুকে গলাইয়া ইচ্ছামত রূপ দেওয়া যায়; কিন্তু বিরাট মহাকায় বস্তুপর্বতকে স্বীয় স্ক্রতর উদ্দেশ্যের অফুযায়ী রূপ দিতে গেলে দ্রবকারী অগ্নিশিধার যে কেন্দ্রীভূত লাহিকাশক্তির প্রয়োজন ভাহা সাধারণ কামারশালায় মেলে না। বিশ্বকর্মার শিল্পশালা না হইলে বজ্র নির্মাণ সম্ভব নয়। হামলেট, ম্যাকবেপ, কিং লিয়র প্রভৃতির মধ্যে উচ্চতম ট্রাজিক রসের ক্রুবণ করিতে নাট্যকারের যে অপ্রিমেয় কল্পার উশ্বর্ষ্যের, যে মর্ম্মোলঘাটনকারী দিব্যদৃষ্টির প্রয়োজন হইয়াছিল তাহার ভূলনাস্থল বিশ্বসাহিত্যে আর দ্বিতীয় নাই।

স্তরাং যথন দেখি যে আমাদের বিরোগান্ত নাটকের ঘটনা-গংস্থিতি ও চরিত্র-বৈশিষ্ট্য শেকসপিয়ারের অফুরূপ উপাদানের সহিত উপমিত হইতেছে, তথন এই তুলনার অমৌচিত্য সম্বন্ধে সংশর থাকে। হ্যামলেট বা কিং লিয়ার হেয়ালী ও বিপদের অভিঘাতে নিজ্রির ছিলেন বলিয়া যে-কোন নায়ক যে হুর্বলচেতা ও নিজ্রির থাকিয়া নায়কোচিত মর্য্যাদা রক্ষা করিতে পারিবেন ইহা ঠিক সমর্থনযোগ্য নহে। সেইরূপ ট্রাজেডি ঘটার কারণ—নিয়তি প্রেরিত হুর্দ্দের, বা নায়কের চারিত্রিক হুর্বলতা বা ঘটনানিয়ম্বণের অক্ষমতা—সমস্ত সম্ভাবনাকে নিঃশেষ করে না। জাগতিক বিচিত্র ঘাত-প্রতিঘাতের মধ্যে আরও অনেক অভিনব হেডু আবিঙ্কত হইতে পারে। স্থতরাং কারণের দিকে থ্ব বেশী ঝোঁক না দিয়া নায়কের আচরণের উপর তাহাদের প্রতিক্রিয়াটি বিবেচনা করিলে প্রশ্নের মীমাংসা সহজ হইতে পারে। আমাদের দেখিতে হইবে যে যে-দিক দিয়াই নায়কের জীবনে ছুর্ট্দবের অভিঘাত প্রবেশ করুক না কেন, তাহার আচরণে উপযুক্ত মর্য্যাদা-বোধ, ভাব-গভীরতা ও চরিত্রের মহনীয়তার নিদর্শন ফুরিত হইয়াছে কি না। যোগেশের নিজ্ঞিয়তা রাক্ষা লিয়রের আদর্শে বিচার্য্য নছে; কিন্তু তাহাদের সমস্ত তুর্ঝিপাকের মধ্যে তাহার চরিত্রে একটা গৌরবের লুপ্তাবশেষ ফুটিয়া উঠিয়াছে কি না ভাছাই বিবেচ্য বিষয়। পাঠকের মনে সর্বাশুদ্ধ যে ধারণাটি স্থায়ী হয়, তাহাতে যোগেশ-চবিত্রে এই মহনীয়তার লক্ষণ স্থান পায়। মাতাল ২য়ে পাতাল পানে ধাওয়া সাধারণ লোকের ধর্ম: কিন্তু পাতালের অঞ্চন ভরে অতল গভীরতায় অবতরণ অভিজাত-চরিত্র ছাড়া সম্ভব হয় না: প্রতিরোধ না করিয়া চূড়ান্ত আয়সমর্পন, স্ত্রীর ১ড়াতে উদাসীন্ত, .ছেলের হাত হইতে তাহার শেষ সম্বল একটি গিকি কাড়িয়া লওয়া, ভন্মীভূত সমস্ত জীবন হইতে উত্থিত একটি শ্বাসরোধকারী ধুমোচ্ছাস ও বহিংগর্ভ থেলোক্তি—'আমার সাজান বাগান ভকিয়ে গেল' ইছাই ্যাগেশের ট্রাঞ্জিক নাটকের উপযোগিতার, তাহার চরিত্রের কৌলীক্ত-মর্য্যদার নিদর্শন, লিয়ারের অহুকরণে নহে। নিঞ্ছিয়তা যথন আদে অসংবরণীয় ভাবাবেগ হইতে, সমস্ত সন্ধার উল্লিখিত ভাব-বিপ্র্যায় হইতে তথনি ইহা প্রকৃতির একটা রাজকীয় মর্যাদা বহির্দক্ষণ রূপে প্রতিভাত হয়; অম্বর্থানহে। এইরূপ দৃষ্টিভঙ্গী লইয়া বিচার করিলে আমরা সত্যের কাছাকাছি পৌছিতে পারিব।

আমার মনে হয় বাংলা বিয়োগাস্ত নাটক বিচার-উপযোগী পটভূমিকা শেক্সপিয়ার নহে, এলিজাবেণীর ব্গের অছাতা নাট্যকার —ওয়েবস্তার, ম্যাসিঞ্জার, বোমণ্ট ও ফ্লেচার ওফোর্ড। তাঁহাদের নাটকে প্রধানতঃ পাবি:রিক ছ্বিপাকই আলোচ্য বিষয়; ও মহন্তের সলে ছ্বলিতা, অভিনাটকীয় প্রবণতার সঙ্গে প্রকৃত ট্রাজিক গৌরবের একটা অভুত রকমের সংমিশ্রণ আছে। পাশ্চাত্যসমালোচনা ই হাদের গৌরব ও বিচ্যুতিকে, ই হাদের বিরুত, অথচ
অবিসংবাদিত প্রতিভাকে যথাযোগ্য মর্য্যাদা দিয়াছে। ই হাদের
সহিত তুলনা করিলেই আনাদের বাংলা নাটকের প্রেরুত মূল্যনির্দ্ধারণের স্থবিধা হইবে। আশা করি আমাদের নাট্যুসাহিত্যের
সমালোচকগোষ্ঠা ভবিষ্যতে কেবল শেক্সপিয়ারের প্রতি তাঁহাদের
দৃষ্টি সীমাবদ্ধ না রাখিয়া সমস্ত এলিজারেখীয় ও আধুনিক বুগের
নাটকের সহিত তুলনা করিয়া আমাদের বাংলা সাহিত্যের
বিচারে প্রবৃত্ত হইবেন। তাহা হইলে বর্ত্যান বিচারে মাঝেমধ্যে যে একদেশদর্শিতা দেখা যায় তাহার নিরাকরণ সম্ভব।

কলিকাতা বিশ্ববিচ্চালয় বৈশ্বখ, ১৩৫৭

ী দ্বীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়

## নাট্যকার ক্ষীরোদপ্রসাদ

কোন স্রষ্টার ক্ষেষ্ট-বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে আলোচনা করিবার পূর্কে, প্রথমেই ছির করিয়া লওয়া উচিত—বিচার-দর্শনের প্রকৃতি—বিচার-পদ্ধতি, এক কথার দৃষ্টিভঙ্গী। যিনি যেরপ দার্শনিক ভূমিকে ভিত্তি করেন, তিনি সেইরপ বিশেষ ভঙ্গী লইয়াই ক্ষ্টের 'কি ও কেন' নির্দ্ধারণ করিয়া থাকেন। এই দার্শনিক ভিত্তিভূমি বা দৃষ্টিকোণ প্রধানতঃ হুই প্রকার; এক অধ্যাত্মবাদী দৃষ্টিকোণ, হুই বিবর্তনবাদী বা বিজ্ঞানবাদী দৃষ্টিকোণ। অধ্যাত্মবাদী দৃষ্টিভঙ্গী লইয়া সাহিত্য ক্ষ্টির প্রেরণা বা স্বন্ধপ আলোচনা ও ব্যাপ্যা করিতে অগ্রসর হইলে আমাদের প্রতিজ্ঞা দৈব প্রেরণার মূলস্থ্র দিয়াই আরম্ভ করিতে হয়—দৈব প্রেরণার রহস্ত দিয়া কাব্য-প্রতিভার বিশেষত্ব ব্যাথ্যা করিতে হয়; আর বিবর্ত্তনবাদী দৃষ্টিভঙ্গী লইয়া অগ্রসর হইলে দৈব প্রেরণাদি অলোকিক প্রেরণা অস্বীকার করিতে হয় এবং কাব্যলোকেও কার্য্য-কারণ-তত্ত্বের স্ক্রোবলী প্ররোগ করিয়। প্রত্যেকটি শারণাপ্রেরণার 'কি ও কেন' নির্দ্ধারণ করিতে হয়।

বিবর্ত্তনবাদ—বিজ্ঞানবাদ, আজ এত স্থ্রতিষ্টিত যে উহাকে অস্বীকার করা আর চক্ষু বুজিয়া থাকা প্রায় একই কথা। পৃথিবীর ব্যাথ্যা, প্রাণের ব্যাথ্যা, এক কথায় জড় ও জীব জগতের ব্যাথ্যা, সমাজ ও সংষ্কৃতির ব্যাথ্যা—সর্বক্ষেত্রেই আজ বিবর্ত্তনবাদী দর্শনের প্রয়োজন। স্নতরাং সাহিত্যক্ষেত্রেও, সঙ্গতি রক্ষা করিতে হইলে, বিজ্ঞানবাদী বিচার-পদ্ধতি অবলম্বন করা একান্ত আবশ্রক; অশুথা সাহিত্য-স্থির প্রকৃত পরিচয় রহস্থাবৃত থাকিতে বাধ্য, কারণ

স্রষ্টা তথন অলোকিক প্রেরণারই মাধ্যম ছাড়া আর কিছুই নহেন।

## विवर्खनवामी मृष्टिज्ञी

चाठ এব, चामारमत विवर्त्तनवामी मृष्टि नहे सार्वे चाठी नत হইতে চেষ্টা করিতে হইবে—স্থির সিদ্ধান্ত করিয়া লইতে হইবে যে, সাহিত্য-স্ষ্টিতে দৈব প্রেরণার অংশ থাকিতে পারে না এবং নাই, অর্থাৎ স্রষ্টা দৈব শক্তির প্রেরণায় সাহিত্য-স্ষ্টিতে প্রবৃত্ত হন না। এই সিদ্ধান্তের অপর দিক এই যে, স্ষ্টির প্রেরণায় যদি দৈব শক্তির অংশ না থাকে তাহা হইলে প্রেরণার সমগ্রটুকুই লৌকিক অর্থাৎ সামাজিক অর্থাৎ স্রষ্টারূপী সামাজিক ব্যক্তিরই আত্মপ্রকাশের কামনা,—এবং শ্রষ্টার বিশেষ ব্যক্তিমানসের, তাঁহার পরিবেষ্টনীর বা সামাজিক সংস্থার সহিত বুঝাপড়ারই অর্থাৎ উহার আবেদনে সাড়া দেওয়ার ইচ্ছারই একটা রূপ। মোটকথা এই যে, স্রষ্টার মানস প্রকৃতির এবং সামাজিক আবেষ্টনীর প্রকৃতির মধ্যেই স্ষ্টির শিল্পাত বিষয়গত বৈশিষ্ট্য—এক কথায় স্ষ্টির আদ্মিক ও দৈহিক বিশেষত্ব নিহিত থাকে। শিল্পরচনা আপাতদৃষ্টিতে যত অসাধারণ ও রছস্তময় বলিয়াই মনে হউক, উহার মধ্যে যত কল্পনা-বৈচিত্র্য আর ভাব-বৈভবই থাকুক—উহা যত আত্মকেন্দ্রিক বা আত্মনিবিষ্ট (Subjective ) হউক অপবা যত বস্তুনিবিষ্টই ( Objective ) হউক, উহা বস্তুতঃ শিল্পী নামক কোন এক সামাজিক ব্যক্তির আধিমানসিক আচরণ ছাড়া আর কিছই নহে। এই আচরণের মধ্যে সংজ্ঞান, আসংজ্ঞান (এমন কি নিজ্ঞান স্তরেরও) ক্রিয়া প্রতিক্রিয়ার যত স্কল্প এবং যত জটিল রূপই আত্মপ্রকাশ করুক, উহার আন্তর প্রেরণা ব্যক্তির মানস-প্রবণতা এবং वाङ्ग প্রেরণা পরিবেষ্টনীর বিশেষ অবস্থা ও আকর্ষণ, অর্থাৎ অক্সান্ত মানস্কি আচরণের মতই উহা ব্যক্তির আস্তর প্রবণতা এবং পরিবেষ্টনীর ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ারই বিশেষ রূপ। এই আধিমানসিক আচরণ অসাধারণ হইতে পারে কিন্তু অলৌকিক বা অকারণ নহে— কার্য্যকারণের নিয়মের বাহিরে নহে।

অতএব, স্থাষ্টির বৈশিষ্ট্যের 'কেন ও কি' সম্যক অবগত হইতে হইলে প্রথম কাজ—স্ক্রীর ব্যক্তিমানসের ও পরিবেষ্টনীর বৈশিষ্ট্য উদ্ধার করা বা নির্দ্ধারণ করা। কেন এক কবির মধ্যে করনা-প্রবণতা বেশী, কেন একের মধ্যে অস্তাপেকা ভাব-ধারণার ও অমুভাব সঞ্চারের ক্ষমতা-পার্থক্য, কেন একজন করলোকে থাকিয়া আরাম পান, আর একজন বাস্তবের মধ্যে নামিয়া না দাঁড়াইতে পারিলে অস্বস্থি বোধ করেন—এইরপ নানাবিধ "কেন"র যথার্থ মীমাংসা করিতে হইলে ব্যক্তিমানসের ও আবেষ্টনীর স্বরূপ নির্দ্ধারণ, বলা চলে অত্যাবশ্রক—এমন কি অপরিহার্য্যও।

## ব্যক্তি-পরিচয় প্রসঞ্চ

আমরা দেখি, প্রত্যেকটি "ব্যক্তি-সন্তা" বিশেষ স্থানিক এবং কালিক আবেষ্টনী দারা পরিচ্ছিন্ন। প্রত্যেকটি "ব্যক্তি-সন্তা" মমুদ্য জাতির মৌলিক সংস্কার লইয়া জন্ম গ্রহণ করে বটে, কিন্তু বংশামুলন্ধ বিশেষ সংস্কার বা প্রবণতা, পারিবারিক শিক্ষা-দীক্ষা এবং সামাজিক সংস্থা, মৌলিক প্রবৃত্তিযুক্ত ব্যক্তি-সন্তাকে বিশিষ্টতা দান করে। কোন এক ব্যক্তির সহিত অন্ত কোন ব্যক্তির ধারণা-প্রেরণার যে পার্থক্য দেখা যায়, তাহার মূলে বংশামূলন্ধ প্রবণতার বৈশিষ্ট্যটুকু ছাড়াও প্রধানতঃ থাকে ব্যক্তির স্থানিক (পরিবারগত, সমাজগত ও শ্রেণীগত) ও কালিক পরিবেশের প্রভাব। এই পরিবেশের বৈশিষ্ট্যের উপরেই প্রধানতঃ ব্যক্তিমানসের স্থাতক্স নির্ভর করে। দৃষ্টান্থ দিতে বলা

যায়—বৈদিক বুগের ব্যক্তি-মানসের যে সাধারণ প্রকৃতি অর্থাৎ ধারণা-প্রেরণা, তাহা অপেক্ষা পৌরাণিক যুগের প্রকৃতি অনেক বিষয়ে স্বতন্ত্র ও বিচিত্র; আবার পৌরাণিক যুগের প্রকৃতি অপেক্ষা তৎপরবর্ত্তী কালের প্রকৃতি নানারপে বিচিত্র ও স্বতন্ত্র। এইরপ প্রত্যেক যুগ প্রত্যেক কালিক সংস্থা, নিজস্ব ধারণা-প্রেরণার বৈশিষ্ট্যে তদধীন ব্যক্তি-মানসকে বিশিষ্ট করিয়া রাখো অবশ্য তাহা করে বলিয়াই যে কোন এক বিশেষ যুগের প্রত্যেকটি ব্যক্তির ধারণা-প্রেরণা একরূপ হইয়া দাঁড়ায় তাহা নহে। যুগের সাধারণ ধারণা-প্রেরণার আয়তনের মধ্যে পাকিলেও ব্যক্তিতে ব্যক্তিতে নানা পার্থক্য। এই নানাম্বের কারণ— ব্যক্তির নিজের নিজের বিশেষ স্থানিক সংস্থা-ব্যক্তির পারিবারিক ও সামাজিক পরিবেশের প্রভাব--শিক্ষা-দীক্ষার স্থযোগ-স্থবিধার মাত্রাগত তারতম্য। স্পষ্টই তো এইরূপ দেখা যায় যে, পরিবারের বিশেষ ধরণের শিক্ষাদীক্ষার প্রভাব ব্যক্তি-মানদে স্থায়ী হইয়া ব্যক্তির ভাবী কার্য্যকলাপ প্রভৃতি নিয়ন্ত্রিত করিয়া থাকে; দেখা যায় যে, বিশেষ শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত হওয়ায় তথা নানারূপ স্থযোগ স্থবিধার সম্ভাব বা অভাব থাকায় ব্যক্তির অভিজ্ঞতার ক্ষেত্র ব্যাপকতর অথবা সম্কৃচিত হইয়া থাকে —স্থযোগ স্থবিধা পাওয়ায় ব্যক্তি নৃতন নৃতন অভিজ্ঞতা ও ধারণা-প্রেরণা লাভ করে ; ফলে ভাবগ্রাহিতায় আসে তাঁহার নবতর সংবেদন-শীলতা, ভাবপ্রকাশে দেখা দেয় নতুন নতুন কল্পনাবৈচিত্র্য—জীবন-দর্শনে আসে ব্যাপকতর ও গভীরতর দৃষ্টিশক্তি। কিন্তু এখানেও সেই আগেরই कथा-- এक हे পরিবারে বা এক ই সামাজিক সংস্থার মধ্যে থাকিলেই প্রত্যেকটি ব্যক্তি এক ধরণের হইয়া উঠে না। এক পরিবারভুক্ত ব্যক্তিদের মধ্যেও একের সহিত অন্তের পার্থক্য দেখা যায় এবং এমন কি একই পিতামাতার সম্ভানদের মধ্যেও একে অক্সের অমুরূপ হয় না। এই পার্থক্যের কারণ হিসাবে জন্মান্তরীয় সংস্কারকে স্বীকার করিয়া লইলে উত্তর একটা দেওয়া হয় বটে, কিন্তু এই উত্তর প্রকৃত বিবর্তুনবাদের সমর্থন পায় না। বিবর্তুনবাদ বংশগত সংস্কারের অন্থলন্ধি স্বীকার করে সত্য কথা, কিন্তু এই স্বীকৃতির সহিত জন্মান্তরবাদ স্বীকারের কোন সম্বন্ধ নাই।

### জন্মগত ও সামাজিক সংস্থার

মোটকথা, বিবর্ত্তনবাদ আত্মার স্বতন্ত্র দত্তা স্বীকার করে না বংশামুলব্ধ সংস্থার বলিতে সাধারণতঃ স্নায়ুপ্রবণতার অমুবৃত্তিই ধরিয়া থাকে। তবে ব্যক্তিমানদের মৌলিক প্রবণতার কভটুকু সহজাত সংস্কারের দান আর কতথানিই বা পরিবেষ্টনীর দান এ বিষয়ে সত্য নির্দ্ধারণ কর। খুবই ছঃসাধ্য—অসাধ্য বলিলেও বর্ত্তমানে কেহ কিছু আপত্তি করিতে পারেন না। আমেরিকার দার্শনিক Dewey মহাশয়ের Reconstruction in Philosophy গ্রন্থের পরিচয় প্রসঙ্গে Will Durant মহাশয় যাহা লিখিয়াছেন তাহা এখানে স্মরণ করিলে বক্তব্য বিষয় অনেক পরিমাণে স্পষ্ট হইবে বলিয়া আশা করা যায়। তিনি লিখিয়াছেন : The individual is as much a product of society as society is a product of the individual—a vast networks of customs. manners, conventions, language and traditional ideas, lies ready to pounch upon every new born child to mould it into the image of the people among whom it has appeared. So rapid and thorough is the operation of this social heredity that it is often mistaken for physical or biological heredity. (The Story of Philosophy).

#### নাট্য সাহিত্যের আলোচনা ও নাটক বিচার

দার্শনিক ডিউইও বলিতে চাহেন যে কতটুকু জন্মগত সংস্কার আর কতটা সামাজিক সংস্কার বুঝা অত্যস্ত হুঃসাধ্য ব্যাপার; এই কারণেই অনেক ক্ষেত্রে সামাজিক সংস্কারাস্থলন্ধকে জন্মগত অস্থলন্ধি বলিয়া ভুল হইয়া থাকে।

বাস্তবিক, ব্যক্তির বংশাস্থলক সংস্কার হইতে আরম্ভ করিয়া জীবনযাত্রার প্রতিক্ষণের ধারণা-প্রেরণার আগম-নিগমের হিসাব রক্ষা করিতে না পারিলে, ব্যক্তির আধিমানসিক আচরণের গতিবিধির যথার্থ পরিচয় সংগ্রহ করা অসম্ভব। অথচ এই যথার্থ পরিচয় উদ্ধার করিতে না পারাতেই ব্যক্তির আচরণ অভূত ও অকারণ বলিয়া মনে হয়; যে শক্তি ব্যক্তির অন্তর্নিহিত নানা সঞ্চিত শক্তিরই ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার ফল, তাহাকেই অলোকিক বলিয়া প্রম জন্মে এবং যেপ্রেরণা বাস্থ পরিবেশের চাহিদার ফলে অস্তরে উদ্ভূত হয় তাহাকে "মৃক্ত প্রেরণা" (free inspiration) বলিয়া রহস্তময় করিয়া তোলা হয়।

তবে এ কথা যদিও সত্য যে, প্রত্যেকটি ক্ষণের হরণ-পূরণের সংবাদ জানা না থাকিলে ব্যক্তির ধারণা-প্রেরণার সম্পূর্ণ পরিচয় দেওয়া সম্ভব হয় না, তথাপি স্পষ্টির যথার্থ পরিচয় দিতে হইলে শুষ্টার ব্যক্তিমানসের সাধারণ প্রবণতাশুলির এবং তাঁহার পরিবেশের মোটামুটি প্রেরণার বিবরণ সংগ্রহ করিতেই হইবে।

নাট্যকার ক্ষীরোদপ্রসাদ বিভাবিনোদ মহাশয়ের ব্যক্তিমানস নির্দ্ধারণ করিতে অপ্রসর হইবার মুখেই আমরা মৃলস্ত্রটিকে আবার স্বরণ করিয়া লইব। আমাদের শেষ পর্যান্ত ইহাই দেখাইতে হইবে যে, ক্ষীরোদপ্রসাদ বিভাবিনোদ মহাশয় তাঁহার সমসাময়িক বৃদ্ধ গিরিশচক্র, অথবা সমসাময়িক নাট্যকার বিজেক্রলাল কিংবা কবি-নাট্যকার রবীক্রনাথ হন নাই তাহার কারণ নিহিত আছে ক্ষীরোদ- প্রসাদের ব্যক্তিমানসের এবং পরিবেষ্টনীর প্রকৃতির মধ্যেই—
Heavenly Muse-এর পক্ষপাতের মধ্যে নছে। একই সময়ে জন্মপ্রহণ ও জীবনধারণ করা সন্ত্বেও কেন রবীক্রনাথ কবিত্বময় হইয়া উঠিয়াছিলেন, কেন বিজেক্সলাল নাট্যকার হিসাবে অধিকতর প্রতিভা দেখাইয়াছিলেন আর ক্ষীরোদপ্রসাদ নিজেই বা কেন ঐরপ হইলেন—এই সকল রহস্থের সন্ধান উল্লিখিত উপায়েই বাহির করিতে হইবে। নান্য পন্থা বিশ্বতে…

## পারিবারিক প্রভাব

ক্ষীরোদপ্রসাদের ব্যক্তিমানসের প্রকৃতি নির্দ্ধারণ করিতে যাইয়া যে বিষয়টি আমাদের দৃষ্টি বিশেষভাবে আরুষ্ট করে, সে তাঁহার আলৌকিক রহস্ত প্রবণতা। আমরা জানি যে ক্ষীরোদপ্রসাদ যে বংশে জন্মগ্রহণ করিয়াছিলেন তাহা তাদ্রিক সাধকের বংশ এবং সে বংশ—শুরুবংশ। তাঁহার পিতা কেবল নামেই তাদ্রিক বংশের বংশধর ছিলেন না কার্য্যতও বংশের ধারাটি ধারণ করিয়াছিলেন। স্বাভাবিক অবস্থায় অন্থমেয়—ক্ষীরোদপ্রসাদের শৈশব-কৈশোর ও যৌবন তন্ত্রমন্ত্রের ঘন আবহাওয়ার মধ্যেই, অলৌকিক কাহিনীতে ও অস্বাভাবিক ঘটনায় বিশ্বাসের মধ্যেই অতিবাহিত হইয়াছিল—ইহার স্বাভাবিক পরিণতি যাহা হইবার তাহাই হইয়াছিল—অলৌকিক ও রহস্তময় কোন-কিছুতে বিশ্বাস ক্ষীরোদপ্রসাদের মজ্জাগত হইয়া গিয়াছিল।

'অলোকিক রহন্ত' প্রবণতার ফলে সাহিত্যপ্রষ্টা ক্ষীরোদপ্রসাদের অলোকিক, আকৃষ্ণিক এবং রোমাঞ্চকর অহেতৃক ঘটনা স্বষ্টির ঝোঁক আর দার্শনিক ক্ষীরোদপ্রসাদ তদানীস্কন 'অলোকিক রহন্ত' পত্রিকার সম্পাদক এবং বিওসফিক্যাল সোসাইটির সদস্ত। বাস্তবিক এই প্রবণতার প্রাথান্ত এত বেশী ছিল যে বৈজ্ঞানিক শিক্ষাদীক্ষার নিয়ন্ত্রণে কোন বিশেষ পরিবর্ত্তন তাহাতে ঘটে নাই। নাট্যকার ক্ষীরোদপ্রসাদকে সমীক্ষণ করিলে দেখা যাইবে যে তাঁহার চিত্তে উক্ত প্রবণতা উৎকল্পনার (fancy) এবং রোমাঞ্চকর ঘটনা স্বষ্টির মধ্য দিয়া বার বার সক্রিয় হইয়া উঠিয়াছে। বাস্তব অপেক্ষা অবাস্তব পরিবেশের প্রতি ক্ষীরোদপ্রসাদের আসক্রিও এই একই প্রবণতা হইতে জন্মিয়াছিল। ক্ষীয়োদপ্রসাদের জীবনে 'পারিবারিক প্রভাব' বিশেষভাবে প্রবল ও সক্রিয়।

### শিক্ষাদীক্ষার প্রভাব

এই পারিবারিক পরিবেশ-প্রভাবের পরে ক্ষীরোদপ্রসাদের মধ্যে নৃতন একটি ক্ষেত্র হইতে প্রভাব সঞ্চারিত হইয়াছিল। এই ক্ষেত্রটি — শিক্ষা-দীক্ষার ক্ষেত্র— বিশেষতঃ বৈজ্ঞানিক শিক্ষার ক্ষেত্র। তাঁহার শিক্ষা-দীক্ষা কেবলমাত্র দেবভাষার মধ্যেই সীমাবদ্ধ হইয়া পাকে নাই। তথন ইংরেজের শাসন, ইংরেজীর আধিপত্য, ইংরেজী শিক্ষার তীব্র চাছিদা। ক্ষীরোদপ্রসাদের সৌভাগ্য—তিনি এমন স্থানে জন্মগ্রহণ করিয়াছিলেন বা ছিলেন যেথান হইতে ইংরেজী শিক্ষার স্থযোগ লওয়া তাঁহার পক্ষে সম্ভব হইয়াছিল। আর ওধু তাহাই নহে, তিনি বিজ্ঞানেই—বিশেষতঃ রসায়নশাজ্রেই বিশেষজ্ঞ হইতে মনোযোগী হইয়াছিলেন। ক্ষীরোদপ্রসাদ ওধু বিজ্ঞানের চাত্র হওয়া পর্যান্তই গোলেন না, রসায়নশাজ্রে বিশেষজ্ঞ হইয়া "জেনারেল এ্যাসেমব্রিজ ইনষ্টিটিউশান"-এ (বর্ত্তমান স্কটিশ চার্চ্চ কলেজ ) বিজ্ঞানের অধ্যাপনা কার্য্যেও নিযুক্ত হইয়াছিলেন।

কিন্তু লক্ষ্য করিবার বিষয় এই যে, বিজ্ঞানের ছাত্র এবং অধ্যাপক হওয়া সত্ত্বেও, ক্ষীরোদপ্রসাদের মধ্যে বৈজ্ঞানিকের সংস্কার খুব বন্ধমূল হইতে পারে নাই। বৈজ্ঞানিকের সহজ্ঞ সংস্কার বলিতে বুঝায়— কার্য্যকারণ তত্ত্বে অবিচলিত নিষ্ঠা, সহজ্ঞ পরিমিতি-বোধ, স্ক্র্ম পর্য্যবেক্ষণ-পরায়ণতা এবং বিশ্লেষণ-প্রবণতা। ক্ষীরোদপ্রসাদের সাহিত্য-স্ষ্টি বিশ্লেষণ করিয়া ঐ কথা বলা যায় যে, তাঁহার রচনায় উল্লিখিত সংস্কারের কার্য্যকর প্রভাব খুব কমই পাওয়া যায়। কল্পনা-প্রবণতার সহিত পরিমিতি-বোধের সহজ্ঞ সংযোগ না ঘটায় ক্ষীরোদপ্রসাদের অধিকাংশ নাটকে কাহিনী-কল্পনায় ও ঘটনা-সংস্থাপনে সঙ্গতির মাত্রা বছবার ক্ষ্ম হইয়া গিয়াছে। ফলে নাটকগুলি রোমাঞ্চকর নাটকের স্করেই রহিয়া গিয়াছে। আর, বিশ্লেষণী বৃদ্ধির তীক্ষতা কম থাকায় সাধারণতঃ চরিত্রিচিত্রণ গভীর ও হুন্দজ্ঞটিল হইতে পারে নাই। চরিত্র বিষয়ক ধারণা খুব স্কুম্পন্ত ও যথেষ্ট থাকিলে চরিত্রের কাঠামো ও ক্রপ অত সরল ও অত অগভীর হুইতে পারে না।

### সহাদয়তা (Sympathy)

অবশ্য কেবলমাত্র ধারণার স্থাপষ্টতাই চরিত্র স্থান্টর পক্ষে যথেষ্ট নহে; চরিত্র স্থান্টর জন্ম সর্বাপেক্ষা বড় প্রয়োজন—গভীর ও ব্যাপক সন্ধান্তা—সমবেদনশীলতা। চরিত্রকে জ্ঞান-যোগে পাওয়া এক কথা আর অন্থভব-যোগে পাওয়া আর এক কথা; যে প্রষ্টা চরিত্রকে শুধু জ্ঞানের মধ্যেই ধারণ করেন, তাঁহার স্থান্ট চরিত্রে আর সবই থাকিতে পারে, কিন্তু যাহা থাকে না, তাহাকে বলা চলে 'চরিত্রের প্রাণ'। কিন্তু অন্থভব-যোগে বাহারা চরিত্রকে উপলব্ধি করেন তাঁহারাই চরিত্রে প্রাণ সঞ্চার করিতে পারেন—চরিত্রকে উপলব্ধি করেন তাঁহারাই চরিত্রে প্রাণ সঞ্চার করিতে পারেন—চরিত্রকে যথাযথক্তরপ হৃদয়বান্ করিয়া ভূলিতে পারেন। প্রত্যেক বিখ্যাত প্রষ্টা, এই হিসাবে, অন্থভব-যোগী —অতিমাত্র সন্থলম এক সন্ধান্ত একাজক প্রাক্তিরের সহিত একাজক হইয়া যায় এবং সেই একাজকতার স্ব্যোগেই, স্রষ্টা চরিত্রটিকে নিথুঁত

রূপে,—সমপ্ররূপে দর্শন করিতে পারেন—চরিত্রের সর্বাঙ্গীন ভাববিক্রিয়াকে স্কৃতিভাবে গ্রহণ করিতে পারেন। শ্রষ্টার মধ্যে এই
সহদয়তা বস্তুটির দৈন্ত থাকিলে স্ট চরিত্রে অহুভাব-দৌর্বল্য
অবশ্রস্তাবী। নাট্যকার ক্ষীরোদপ্রসাদের মধ্যে এই বস্তুটির দৈন্ত আছে
এবং আছে বলিয়াই নাট্যকার অধিকাংশ ক্ষেত্রেই পরিস্থিতির
স্বাভাবিক ও সম্ভাব্য আবেগাহুভূতিকে রসময় রূপে উপস্থাপিত
করিতে সক্ষম হন নাই; ফলে কয়েকটি চরিত্র বাদে, আলমগীর
নাটক ব্যতিক্রম, অধিকাংশ চরিত্রই অহুভাব-হর্বলে এবং অগভীর
হইয়া পড়িয়াছে।

অধিকাংশ সমালোচকই ক্ষীরোদপ্রসাদের নাটকের "কাছিনী-রসের" বৈশিষ্ট্য ছাড়া আর কোন শৈল্পিক বৈশিষ্ট্য দেখিতে পান নাই; এবং একজন ছাড়া ( শ্রীমন্মধমোহন বস্থ ) আর কেহই তাঁহার মধ্যে "অসামান্ত নাট্য প্রতিভা" বা ভাষার উপর "অনন্ত সাধারণ অধিকার" খুঁজিয়া পান নাই। যাহাই হউক, ক্ষীরোদপ্রসাদের ব্যক্তিমানসে সহাদরতার দৈন্ত ছিল এই বিষয়টিই এ ক্ষেত্রে আমাদের লক্ষণীয় প্রতিপান্ত। সমসাময়িক নাট্যকারদিগের স্ষষ্ট চরিত্রের অহুভাব-বৈশিষ্ট্য আলোচনা করিলেই বিষয়টি স্পষ্টভাবে হৃদয়ক্ষম হইবে।

## গিরিশচন্দ্র ও দিজেন্দ্রলাল

আমরা পূর্বেই এইরপ সিদ্ধান্ত করিয়াছি যে সহাদয়তার দৈপ্ত পাকিলে চরিত্রে অহুভাব-দৌর্বল্য অনিবার্য্য। এই সিদ্ধান্তের স্থ্রে ছারা বাঙলা সাহিত্যের তিনজন খ্যাতনামা নাট্যকারের তুলনামূলক আলোচনা করিলে দেখা যাইবে যে, গিরিশচক্তে ও বিজেজনালে সহাদয়তা যে পরিমাণে আছে, ক্ষীরোদপ্রসাদের সে পরিমাণে তাহা নাই। গিরিশচক্ত ছিলেন প্রথম শ্রেণীর অভিনেতা, প্রথম শ্রেণীর অভিনয়-শিক্ষক ও পরিচালক। প্রথম্ শ্রেণীর অভিনেতা হইতে গেলে, প্রথম ও অপরিচার্য্য প্রয়োজন— আদিক, বাচিক ও সাদ্ধিক অবস্থার অমুকরণে অসাধারণ স্থদকতা। গিরিশচন্দ্রের ইহা পূর্ণ মাত্রায় ছিল এবং ছিল বলিয়াই তাঁহার স্ষষ্ট চরিত্রে কথনও অমুভাব-দৌর্কল্য দেখা দেয় নাই। নাট্যকার দিজেজ্বলালও গিরিশচন্দ্রের মতই প্রথম শ্রেণীর 'সহাদয়' এবং এই সহায়তার মাত্রা উভয়ের মধ্যে প্রায় একই বলা যাইতে পারে। কিন্তু ক্ষীরোদপ্রসাদের মধ্যে ইহা যে একেবাগ্নে নাই তাহা নহে, তবে যে পরিমাণে থাকিলে চরিত্রগুলি অমুভাব-দৌর্কল্যের মাত্রা অতিক্রম করে সে পরিমাণে উহা নাই।

প্রশ্ন আসিবে—তবে কি গিরিশচন্ত্র ও দ্বিজেক্সলাল চরিত্র চিত্রণে একই পর্যায়ের নাট্যকার ? প্রশ্নের উত্তর এই যে—না, তাহা নহে, উভয়ের মধ্যে সন্থান্যতা বিষয়ে সাধর্ম্ম্য থাকিলেও চরিত্রের ধারণায় (design) এবং প্রকাশ-শক্তিতে (expression) উভয়ের মধ্যে লক্ষ্যণীয় পার্থক্য আছে। গিরিশচন্ত্রের চরিত্র দ্বিজেক্সলালের চরিত্র অপেক্ষা ভাবের দিক দিয়া অনেক সরল এবং ভাব প্রকাশের দিক দিয়া অনেক পরিমাণে সহজ্ব বা আভিধানিক (literal)।

ধিজেক্সলালের চরিত্রে ভাববদ্ধের জটিলতা ও স্ক্লগতি এবং ভাষায় লাক্ষণিক ও ব্যঞ্জনাশক্তির প্রাচূর্য্য, আলম্বারিক সৌন্দর্য্য ও: সমৃদ্ধি অনেক পরিমাণে বেশী। অধিকন্ধ অভিজ্ঞতা বা ভাবের ব্যাপ্তিতে এবং ভাব বিশ্লেষণেও উভয়ের মধ্যে পার্থক্য রহিয়াছে। এই পার্থক্যের কারণ হুই ব্যক্তির পরিবেশের বৈশিষ্ট্য—শিক্ষা-দীক্ষার, সংস্কারের বৈশিষ্ট্য। রক্ষমক্ষের তাগিদ, দর্শকগণের চাহিদা, ব্যক্তিগত শিক্ষা-দীক্ষা, ধারণা-প্রেরণা, রামক্কক্ষের সংস্পর্শ ও প্রভাব, সাংস্কৃতিক পরিবেশ প্রভৃতি বিষয়ের আলোকে গিরিশচক্রকে সমীক্ষণ করিতে

্চেষ্টা করিলে শ্রষ্টা গিরিশচক্রের স্বরূপ সহজেই বোধগম্য হইবে: তেমনি হিজেরলালের সামাজিক ও সাংস্কৃতিক পরিবেশের আলোকে বিজেজনালও স্বরূপতঃ প্রতিভাত হইবেন। তাঁহার বচন-বিষ্ণাদের রীতির, ভাব-বিশ্লেষণের ও ভাবপ্রকাশের শক্তির যে বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্য দেখা যায়, চরিত্রসৃষ্টিতে যে মনস্তান্ত্রিক গভীরতা ও দার্শনিক পরিব্যাপ্তি দেখা যায়, তাহার কারণ কেবল মাত্র শিক্ষা-দীক্ষার প্রভাব নছে, তাহার কারণ এই যে, দ্বিজেন্দ্রলাল ইংরেজী সাহিত্যের ভাব ও রদের মধ্যে আকণ্ঠ নিজেকে ডুবাইয়া রাথিয়া-ছिলেন. ইংরেজের দেশে প্রবাসী জীবন যাপন করায় ইংরেজী পরিমণ্ডলের অধিবাসী হইয়া উঠিয়াছিলেন—ইংরেজী ভাষার প্রকাশভঙ্গী এবং ইংরেজী সাহিত্যের প্রকাশ-শক্তি তাঁহার ব্যক্তি-মানসে ওতঃপ্রোতভাবে সঞ্চারিত হইয়া গিয়াছিল। সহানয়তার সহিত এই বৈশিষ্টোর অন্তরঙ্গ সংযোগের ফলেই দিজেন্দ্রলালের মধ্যে ভাব সমগ্র বর্ণচ্চটা লইয়াই আত্মপ্রকাশ লাভ করিয়াছে। সহাদয়তার জন্ম যেমন ভাবাবেগের অভাব ঘটে নাই, তেমনি প্রকাশ-বৈভবের জন্ম কোন ভাবই—যত ফুল্ম যত জটিলই তাহা হউক—অপ্রকাশিত থাকে নাই। গিরিশচক্রের সহিত দ্বিজেক্রলালের পার্থক্য-প্রকাশ-ভঙ্গিমার এবং প্রকাশ-কুদ্ধতার পার্থক্য-ভাবাছ-ভতির স্ক্রপ্রাহিতার পার্থক্য-চরিত্র-কর্নায় মনস্তাত্ত্বিক জটিলতার এবং বিশ্লেষণধর্মী বৃদ্ধির পার্থকা। ক্ষীরোদপ্রসাদের সহিতও দিজেজ-লালের বড পার্থক্য এইথানেই।

## ক্ষীরোদপ্রসাদ ও দিজেন্দ্রলাল

কীরোদপ্রসাদ ইংরেজী শিক্ষাদীকার আওতায় মাহ্য; ১৮৬৩ খ্রী: জন্মগ্রহণ করিলেও, ইংরেজীর পূর্ণ প্রভাবের মধ্যে বন্ধিত; কিন্তু বিস্তাবিনোদ মহাশয় উনবিংশ শতাক্ষীর শেষ পাদের প্রকাশ ভঙ্গিমা ও স্ক্ষতা ভালভাবে আয়ত্ত করিতে সক্ষম হন নাই। ইংরেজী সাহিত্যের ভাব-বিস্তার ও প্রকাশ-বৈচিত্র্যের চাহিদা মিটাইবার পূর্ণ শক্তি তাঁহার ছিল না। অবশ্য হুই একটি কেত্রে যে তাঁখার মধ্যে ভাব-বিস্তার ও প্রকাশ-বৈচিত্র্য সম্ভোষজনক চমৎকারিতার মাত্রায় না পৌছিয়াছে এমন নছে। বিশেষতঃ শেষ বয়সের ছুই একটি রচনায় ক্ষীরোদপ্রসাদ যথেষ্ট ক্ষমতার পরিচয়ই দিয়াছেন : কিন্তু উহা, সমগ্র রচনার তুলনায়, ব্যতিক্রমের নিদর্শনই হইয়াছে। এই সকল ক্ষেত্রে ক্ষীরোদপ্রসাদ প্রকাশ ব্যাপারে গতামুগতিকতার গণ্ডীর বাহিরে গিয়াছেন এবং হুই একটি ক্লেত্রে শক্তিরও পরিচয় দিয়াছেন, কিন্তু তবু যেন তিনি আড়ুষ্টতা এড়াইতে পারেন নাই—দে সব ক্ষেত্রেও সাবলীলতার অভাব বোধ না করিয়া পারা যায় না। এই কারণেই অধ্যাপক ডা: শ্রীস্কুমার দেন মহাশম লিখিয়াছেন—"কয়েকটি নাটকে দ্বিজেন্ত্র-লালের প্রভাবে পড়িয়া ক্ষীরোদচক্র সংলাপের প্রচিত্যের ব্যতিক্রম করিয়াছেন। তবে ক্ষীরোদচক্রের ভাষা ক্রাপি বিজ্ঞাতীয় ছয় নাই"। মনে হয় সামলগীর নাটকের ভাষার বাধনি ও বৈচিত্রা দেখিয়াই ডাঃ সেন উপরোক্ত মন্তব্য করিয়াছেন। এ কথা সতা যে, আলমগীর নাটকে ক্ষীরোদপ্রসাদ প্রকাশভঙ্গিমার প্রকাশশক্তির আনন্দ্রেক ও সম্থোষজনক দিয়াছেন। বিংশ শুতান্দীর ভাব ও ভাষার উপর অধিকান্ধের উল্লেখযোগ্য পরিচয় এই নাটকখানিতেই পাওয়া উক্ত রূপ ভাব ও ভাষা বিজ্ঞাতীয়তার লক্ষণ নছে,—নূতন মানসিক গঠনের লক্ষণ—ভাব ও প্রকাশের রাজ্যে নবজাতীয়তার লক্ষণ। যাহা হউক, ক্লীরোদপ্রসাদের সহিত দিক্তেরলালের পার্থক্য —এক কথায় সন্থানয়তার পার্থক্য, বিশ্লেষণ-শক্তির পার্থক্য—
ভাব-বিস্তারের এবং ভাব-প্রকাশের পার্থক্য। ক্ষীরোদপ্রসাদের
নাটকের সাধারণ বৈশিষ্ট্য যেখানে "কাহিনী-রস" ( শ্রীস্কুকুমার
সেন), দিক্তেক্সলালের নাটকের বৈশিষ্ট্য সেখানে চরিত্র-স্থিটি—
ভাব-বিস্তাসের মাধুর্য্য ও উদার্য্য, বিশ্লেষণের এবং প্রকাশের
চমৎকারিত্ব।

## ক্ষীরোদপ্রসাদের বৈশিষ্ট্য

এতক্ষণের আলোচনার পর, ক্ষীরোদপ্রসাদের ব্যক্তি-মানসের সাধারণ বৈশিষ্ট্য এই ভাবে দেখানো যাইতে পারে:—

- (১) অলৌকিক রহস্তে বা ঘটনায় বিশ্বাসপ্রবণতা—
- ফলে: (ক) রোমাঞ্চকর বা আকস্মিক ঘটনার প্রতি ঝোঁক,
  - (খ) কেতি তুহল-প্রধান কাহিনী-কল্পনার দিকে মনোযোগ,

    · (আরব্য-পারক্তের উপকথা নির্বাচনের মূলে এই প্রবণতা),
    - (গ) দৈবী লীলার মাছাত্মাকে প্রাধান্ত দেওয়ার ঝোঁক.
    - (ঘ) সঙ্গতি ও পরিমিতি বোধের দৈ**ন্ত**।
- (২) সহৃদয়তা বা সমবেদনশীলতার দৈয়—
- ফলেঃ (ক) চরিত্রে প্রায় ক্ষেত্রে অমুভাব-দৈন্ত,
  - (খ) চরিত্রে জড়তা ও ক্লুত্রিমতা।
- (৩) বিশ্লেষণী শক্তির দৈয়—
- ফলে: (ক) চরিত্রে অন্তর্গ ক্ষের অভাব, অম্পষ্টতা ও অগভীরতা,
  - (খ) চরিত্রে জটিলতার অভাব,
  - (গ) ভাব-বিস্তারের অভাব।
- (৪) ভাব-ধারণায় এবং প্রকাশ-রীতিতে প্রায় গতামুগতিক—
  ফলে: "নিওক্লাসিক" ( Nec-Classic ).

## ক্ষীরোদপ্রসাদের সাহিত্যিক পরিবেশ

এখন এইরূপ 'ব্যক্তি-মানস'-সম্পন্ন ক্ষীরোদপ্রসাদের সাংস্কৃতিক ও मामाक्षिक পরিবেশের পরিচয় লওয়া যাক। कीরোদপ্রসাদ নাট্য-সাহিত্য ক্ষেত্রে প্রবেশ করেন ১৮৯৫ খ্রীষ্টাব্দে। বাঙলা সাহিত্য-ক্ষেত্রের নানা অংশ তখন শস্ত-শ্রামল। বাঙলা নাট্য-সাহিত্যের ক্ষেত্রে মধুস্দন, দীনবন্ধু, মনোমোহন, হরলাল রায়, লক্ষ্মী নারায়ণ চক্রবর্তী তাঁহাদের দেয় চুকাইয়া দিয়া অন্তহিত; জ্যোতিরিন্দ্র নাথ ঠাকুর রামক্রম্ভ রায় প্রমুখ বহু কন্মী তথন কবিকর্ম্মে নিযুক্ত। বিখ্যাত নট ও নাট্যকার গিরিশচক্র তথন (৭০ খানির মধ্যে) ৪৪ খানি রচনা শেষ করিয়াছেন—এবং উহাদের মধ্যে 'বিশ্বমঙ্গল' 'প্রফুল্ল' 'হারানিধি' 'জনা' প্রভৃতি অস্তভূক্তি। উপস্থাসের ক্ষেত্রে, বৃদ্ধিমচন্দ্র তাঁহার বারোখানি উপ্যাস অবদান করিয়াছেন, তারকনাথ গকোপাধ্যায় (১৮৪৫-৯১) 'স্বর্ণলতা' 'হরিষে বিষাদ' এবং 'অদুষ্ঠ' ও 'তিনটি গল্প' দিয়া বিদায় গ্রহণ করিয়াছেন, সঞ্জীবচন্দ্র (১৮৩৪-৮৯) 'কণ্ঠমালা' 'মাধবীলতা' 'জাল প্রতাপচাঁদ' কে প্রকাশ করিয়া মহাপ্রস্থান করিয়াছেন, রমেশচন্দ্র দত্তের (১৮৪৮-১৯০৯) 'বঙ্গবিজেতা' (১৮৭৪). 'দংসার' ( ১৮৭৫ ), 'মাধবী-কঙ্কণ' ( ১৮৭৭ ), 'জীবন-প্রভাত' ( ১৮৭৮ ), 'জীবন-সন্ধ্যা' (১৮৭৯) এবং 'সমাজ' (১৮৮৭) তথন ভাঙারে উঠিয়া গিয়াছে, স্বৰ্ণকুমারী দেবীর (১৮৫৫-১৯৩২) 'দীপনির্বাণ' (১৮°৬). 'কোরকে কীট' ( ১৮৭৭ ), 'ছিরমুকুল' ( ১৮৭৯ ), 'বিজোই' ( ১৮৯০ ), 'ছগলীর ইমামবাড়ী' (১৮৮৭), 'মিবাররাজ' (১৮৮৭) এবং 'ফুলের মালা' ( ১৮৯৪) ও 'ম্বেহলতা' তথন শোভা বৃদ্ধি করিয়াছে এবং অস্তান্ত অখ্যাত লেখকদের উপজাস-গল্পের দানও বঙ্গসাহিত্যের ভাগুারে বেশ পুরু হইরা জমিরাছে। মোটকথা ক্ষীরোদপ্রসাদ যথন সাহিত্য-রচনা

আরম্ভ করেন তপন বাঙলা সাহিত্যের নানা ক্ষেত্রে ফদলের বেশ পুঁজি জমিয়া গিয়াছিল; বিশেষতঃ নাটকের ও উপস্থাসের ক্ষেত্রে "শৈল্লিকধরণ" এবং বিষয়-বৈচিত্র্য অনেক পরিমাণে আসিয়া গিয়াছিল। এই সময়, শৈল্লিক ধরণের প্রধান বৈশিষ্ট্য ছিল 'রোমাটিকতা', 'কাল্লনিকতা'; খদিও বাস্তব-নিষ্ঠা কাহারও কাহারও মধ্যে যে একেবারে না ছিল এমন নহে।

#### ক্ষীরোদপ্রসাদের সামাজিক পরিবেশ

এইরপ সাংষ্কৃতিক পরিবেশের পাশেই ছিল—সামাজিক পরিবেশের বৈশিষ্ট্য—জাতীয়তা-চেতনার উন্মেষ, স্বাধীনতা-কামনার অভিপ্রকাশ— হিন্দু-মুসলমান নির্বিশেষে জাতি হিসাবে এক হইয়া দাঁড়াইবার উদ্দীপনা। "দেশ শনৈঃ শনৈঃ একজাতীয়তা ও ভারতীয়তার দিকে আগাইয়া চলে" ( 'ভারতের মুক্তি সংগ্রাম' )। 'ভারতসভা' ( প্রতিষ্ঠিত ১৮৭৬, ২৬শে জুলাই) চতুর্বিধ উদ্দেশ্য লইয়া জন্মগ্রহণ করিয়া—(১) জনমত গঠন, (২) রাজনীতিক আশা আকান্থা পূরণকল্লে বিভিন্ন শ্রেণী ও জাতির নধ্যে ঐক্যের উন্মেব, (৩) হিন্দু-মুসলমানের মধ্যে প্রীতির সম্পর্ক স্থাপন এবং সমসাময়িক আন্দোলনের সঙ্গে সাধারণের সংযোগ সাধন কার্যো বহুদুর অগ্রসর হইয়াছিল। স্থরেক্সনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় সমগ্র ভারতবর্ষে চারণ কবির মত বিচরণ করিয়া ভারতবাসীকে সঙ্ঘবদ্ধ করিতে প্রাণ-মন অর্পণ করিয়াছিলেন এবং এই চেষ্টাই ১৮৮৫ খ্রী: 'কংগ্রেস' প্রতিষ্ঠানরূপে সংহতভাবে আত্মপ্রকাশ করিল। উনবিংশ শতকের শেষ দশকে নানা গুরুত্বপূর্ণ ঘটনা ঘটে এবং ঐ দকল ঘটনা ভারতবাসীকে আত্মস্থ ও উদুদ্ধ হইবার শক্তিমান প্রেরণা যোগাইল-স্বামী বিবেকানন বিশ্বধর্ম সম্মেলনে হিন্দুধর্শের শ্রেষ্ঠত্ব প্রতিপাদন করিয়া তথু ধর্শেরই জয়ধ্বজা উড়াইলেন

না, পরাধীন ভারতের মর্য্যাদাকেও যেন উর্দ্ধে তুলিয়া ধরিলেন—
ভাতির লুপ্ত সংবিৎ ফিরাইয়া আনিলেন। ১৮৯৩ খ্রীঃ লোকমান্ত বালগঙ্গাধর তিলক জাতিকে স্বাভিমুখী ও স্বপ্রতিষ্ঠ করিতে 'গণপতি
উৎসব' এবং ১৮৯৫ সালে 'শিবাজী উৎসব' প্রবর্ত্তন করিয়া শুধু
মহারাষ্ট্রের চেতনাতেই ঐক্যবৃদ্ধি সঞ্চার করেন নাই, অন্তান্ত প্রভৃতি
বীরপূজার প্রেরণা জাগাইয়া তুলেন (প্রতাপ-আদিত্য প্রভৃতি
নাটকের জন্মের মূলে এই প্রেরণার প্রভাব লক্ষণীয়); তারপর, ১৯০৩
খ্রীঃ ৮ সত্তীশচক্র মূখোপাধ্যায়ের "ডন সোসাইটি" 'ডন' পত্রিকার
মারকৎ দেশজ শিল্পত্রা ব্যবহারের জন্ত দেশবাসীকে উন্মুদ্ধ করিতে
থাকেন আর এই সময়েই ব্যারিস্টার ৮ প্রমথনাথ মিত্রের উৎসাহে
আল্পরকা ও শক্তিচর্চার উদ্দেশ্যে "অমুশীলন সমিতি" গঠিত হয়।

ইহার পর ১৯০৫ সালের ২০শে জ্লাই, ভারতসচিব বঙ্গ-ভঙ্গের প্রস্তাব মঞ্জুর করেন এবং দেশবাসী রুদ্ধ আক্রোশে শুমরিয়া উঠে। কবিতার, গানে, প্রবন্ধে ও ব্রতক্থার বাঙালীর মর্দ্মকথা ব্যক্ত হইতে থাকে—জাতির সর্বাদেহে তীব্র চেতনা সঞ্চারিত হয়। এই তীব্র জাতীরতাবোধের সহিত কংগ্রেস সমান তালে পা রাখিরা অপ্রসর হইতে পারে নাই এবং পারে নাই বলিয়াই এই সদ্ধিক্ষণে কংগ্রেসের মধ্যে ভাঙ্গন ধরে—বিপিনচন্ত্র, অরবিন্দ, ব্রন্ধবান্ধর উপাধ্যার, তিলক, মুঞ্জে এবং লালা লাজপৎ রায় রফা-পছায় বিশ্বাস অটুট রাখিতে পারেন নাই। ভারতীর রাজনীতিতে ছই দলের মধ্যবর্তী আর এক দলের আবির্ভাব ঘটিল—ইহারা অল্পবলে বিশ্বাসী সায়িক বিপ্নবীদল। ১৮৯৪ সালে পূর্ণায় সর্বপ্রথম ইহাদের দলের বা সংগঠনের স্ক্রনা বায় । এই সন্তেবর সদস্যরা সর্বপ্রথম যে সন্ত্রাসবাদী পত্না অবলন্ধন করেন তাহাই বাঙলার সন্ত্রাসকাদে চরম পরিণতি লাভ করে। এই দলের মধ্যে শক্তিসাধনার যে একাগ্র কামনা জাগিয়াছিল, তাহা

শাস্থালন সমিতি, বৃগাস্তর দল প্রাস্থৃতির কর্ম্মাধনায় এবং বিপিনচক্ত্র পাল সম্পাদিত "বন্দোতরম্", ব্রহ্মবান্ধব সম্পাদিত 'সন্ধ্যা' এবং ভূপেক্সনাথ দন্ত সম্পাদিত 'বৃগাস্তর'-এর প্রচারে আত্মপ্রকাশ করিতে লাগিল।
—জাতিকে শক্তিমন্ত্রে, অগ্নিমন্ত্রে দীক্ষিত করিতে চেষ্টা করিল।
(এই পরিপ্রেক্ষিতে প্রতাপ-আদিত্য নাটকের গোবিক্দানের নির্বাসন এবং বিজ্ঞা এবং চণ্ডীবর চরিত্র স্থাপন করিলে কবি কন্ধনার উৎস্থৃতি স্পৃষ্টভাবেই দেখা যায়)। ইহার পরেই আরম্ভ হইশ সরকারের দমননীতি—এবং কংগ্রেসের পাল্টা নীতি-সংগ্রাম। একদিকে এইরপ রাজনৈতিক আবহাওয়ার প্রভাব—অফ্লদিকে সমাজ্বের আত্মশুদ্ধির ও আত্মপ্রশুতির সাধনা—জাতীয় ক্র্বলতাগুলি পরিবর্জ্জনের সঙ্কন্ন। অম্পৃশ্রতাবর্জ্জন—হিন্দু-মুসলমানের মধ্যে ঐক্যন্থাপন—এই সময়ে জাতির মহতী চেষ্টার অন্ততম বলিয়া গণ্য। নারীশক্তির পুনরুদ্বোধনও যেন অবশ্র করণীয় বিষয়রূপে সন্মুধ্বে উপস্থিত এবং আরো নানারূপ সামাজিক সমস্যা সমাধানের দাবী লইয়া পরিবেষ্টনীর মধ্যে সমাসীন।

নাট্যকার ক্ষীরোদপ্রসাদ উল্লিখিত (অবশ্য খুব সামান্ত রূপে)
সাংশ্বতিক ও সামাজিক পরিবেশের মধ্যে থাকিয়া কবিকর্মে নিযুক্ত
ছিলেন। সেই হিসাবে তাঁহার কবি-কল্পনার বিশেষ উপাদান ও
বৈশিষ্ট্য এই পরিবেশ হইতেই তাঁহার ব্যক্তিমানস কর্তৃক বিশেষতঃ
সংগৃহীত ও সমীক্বত ও অভিচ্ছিত। ক্ষীরোদপ্রসাদের বিশিষ্ট
ব্যক্তি-মানস এবং পরিবেষ্টনীর প্রকৃতি সন্মুখে রাখিয়া তাঁহার রচনার
প্রতি দৃষ্টিপাত করিলেই, রচনার প্রেরণার উপাদানের ও বৈশিষ্ট্যের
মধার্য সন্ধান পাওয়া যাইবে। দেখা যাইবে যে কোনখানির রচনায়
রক্ষমঞ্চের চাহিদা, কোনখানির রচনায় যুগ-প্রেরণা বিশেষভাবে
কাক্ত করিয়াছে। কিন্তু নানারূপ চাহিদায় নাট্যকার বিষয় নির্বাচনে

প্রবৃত্ত হইলেও বিষয়ের অঙ্গ-বিষ্ণাদে এবং প্রাণ-সঞ্চারে ব্যক্তি-মানসের প্রবণতার বশেই চলিয়াছেন।

# कोरतापथानारपत तहना ও तहनाकाल

রচনা		বিষয়-বস্তু	রচনা বা
			অভিনয় কাল
> 1	ফুলশ্য্যা	(কল্লিভ ইতিহাস কাহিনী)	>+>¢
२ ।	প্রেমাঞ্জলি	(পৌরাণিক কাহিনী)	7426
01	আলিবাবা	( আরব্যোপস্থাসের কাহিনী	) :৮৯৭
8	কুমারী	( কল্পিত কাহিনী )	76 9F
¢ 1	প্রমোদরঞ্জন		7494
61	জুলিয়া	}	2425
9	বক্রবাহন	)	
<b>b</b> 1	দক্ষিণা		2907
>	স্প্তম-প্রতিমা		
201	সাবিত্রী		>>05
>> 1	বেদৌরা		
> 1	রঘুবীর		
201	প্ৰতাপ-আদিত্য	(ঐতিহাসিক কাহিনী)	००६८
38	वृन्तावन विनाम		
>01	রঞ্জাবতী	(ধর্ম্মঙ্গল কাহিনী)	>>08
>6	<u>নারায়ণী</u>	1	. >40E
39	পদ্মিনী	S	

# ২০ নাট্য সাহিত্যের আলোচনা ও নাটক বিচার

	রচনা		বিষয়-বস্তু	রচনা বা
				অভিনয় কাল
24 L	উন্পী	)		
>> 1	পলাশীর প্রায়শ্চিত	}		>>> %
२०।	রক্ষ ও রম্ণী	)		
२>।	नाना ७ निनि			2006
२२ ।	চাঁদৰিবি	`		
२०।	নন্দকুমার	1		4066
२8 ।	আলাদিন			,,,,
201	অশোক	,	( ঐতিহাসিক )	
२७ ।	দৌলতে ছনিয়া	`		
२१ ।	বরুণা	(		7904
२৮।	ভূতের বেগার			,
२३।	বাসস্থী	,		
ا ەد	পলিন			>>>
0)	বাঙ্গালার মসনদ			>>>
७२ ।	খাজাহান			<b>इ</b> दहर
७०।	মিডিয <u>়</u> া			\$ <b>c a</b> c
98	ভীশ্ব	)		
96	<b>নি</b> য়তি	}		७८६८
96	রূপের ডালি	<b>)</b>		
७१।	আহেরিয়া			8<6<
<b>9</b>	त्रदश्चरत्रत्र यनिएत			3666
160	রামাত্রজ			225
80	ব <del>দে</del> রাঠোর			9646

	त्रहन	বিষয়-বস্ত	রচনা বা
			অভিনয় কাল
821	কিন্নরী		7974
83	আলমগীর		>>>>
801	यन्ग किनी		>>>>
88	বিদূর্থ		<b>১৯</b> २२-२७
801	গোলকুণ্ডা		<b>&gt;&gt;&gt;৩-</b> ২8
8७	নরনারায়ণ	(পৌরাণিক)	<b>३३२७</b>

#### कौरताम्थ्यारम्त छ्वाछ्व

কারোদপ্রসাদ আর যাহাই করুন, বাঙালা নাট্যসাহিত্যের ভাণ্ডার সমৃদ্ধ করিতে যে কার্পণ্য করেন নাই—তালিকাটির প্রতি দৃষ্টিপাত করিলেই তাহা বুঝা যায়! নাটকগুলির শিল্পণত গুণ সন্তোগজনক ইইয়াছে কি না এ বিষয়ে মতাস্তরের সন্তাবনা থাকিলেও যে একটা বিষয়ে কোন বিসংবাদ পাওয়া যাইবে না তাহা এই যে, ক্টারোদপ্রসাদ নানা বিচিত্র বিষয় লইয়া নাটক রচনা করিয়াছেন এবং তাঁহার নাটকের কয়েকথানি আজও রক্ষমঞ্চের স্বন্ধাধিকারীদের বেশ অর্থ যোগাইয়া থাকে—বাঙালী নাট্যামোদীদের আজও আকর্ষণ করিয়া থাকে।

বাস্তবিক, ক্ষীরোদপ্রসাদের রচনার শৈল্পিক মহিমা যাহাই পাকুক, রচনার ঐতিহাসিক এবং ঔপযৌগিক মূল্য স্বীকার করিতেই হইবে।
স্বীকার করিতে হইবেই যে ক্ষীরোদপ্রসাদ শব্দশক্তির সমাবেশে যে
"রচনা-মূর্ত্তি" গড়িয়াছেন তাহার সঞ্চারণ-শক্তি (power of communication) একেবারে অপর্যাপ্ত নহে। নাট্যকার তাহার রচনা-মাধ্যমে উদীয়মান জাতীয়তার চেতনাকে, হিন্দ-মুসলমানেক

মিলনের মন্ত্রকে জ্বাতির হৃদয়ে সঞ্চারিত করিতে সক্রিয় সহযোগিতা করিয়াছিলেন--গীতিনাটকের কল্পনা-কুহকে ও আনন্দরসে তিনি বাঙালীচিত্তকে যেমন উৎকুর করিয়াছিলেন, ঐতিহাসিক কাল্পনিক নাটকের সাহায্যে জাতিকে শক্তিমন্ত্রে উদ্বন্ধ করিতেও চেষ্টা করিয়াছিলেন। ওাঁহার 'প্রতাপ-আদিত্য' নাটকখানি বাঙালীর বা ভারতবাসীর পুনরুজ্জীবনের ইঙ্গিতে ও প্রেরণায় পরিপূর্ণ ছিল বলিয়াই একদিন প্রতাপ-আদিত্যের অভিনয়ে সমস্ত বাঙলা আন্দোলিত হইয়া উঠিয়াছিল-এমন কি, সেই কারণে রাজপুরুষরাও চঞ্চল হইয়া পড়িয়াছিলেন। ১৯০১ খ্রীঃ অভিনীত 'সীতারাম' নাটকে হিন্দু-মুসলমানের ঐক্যের কামনা প্রথম আভাষিত হইলেও, এ কথা বলিতেই হইবে যে প্রতাপাদিত্য নাটকেই প্রথমে ধর্ম্মনিরপেক্ষ রাষ্ট্রের কামনা উদ্যোগিত হয় এবং জাতীয় হুর্বলতার প্রতি বিশ্লেষণী আলোক निकि छ इয়। यूर्णा পरगांशी ভाবाদ ে त्र मगारवन की त्राम व्यमा त्म त्र নাটকগুলির অক্সতম বিশেষ আকর্ষণ। অম্পৃশ্রতাবর্জন, নারীজাগরণ, ধর্ম্মের সন্ধীর্ণতা ত্যাগ, ধর্মের পুনরুদোধন—এই সকল নানা সামাজিক চাহিদার পুরণে নাট্যকার সাড়া দিয়াছিলেন।

আর একটা বিষয়েও ক্ষীরোদপ্রসাদ প্রশংসা দাবী করিতে পারেন। ক্ষীরোদপ্রসাদ বিষয় নির্বাচনের ক্ষেত্রটীকে নতুন নতুন দিকে প্রসারিত করিতে চেষ্টা করিয়াছিলেন। আরব্য-পারস্তের কাহিনী অবলম্বনে গীতি-নাট্য রচনা করার তিনি পথপ্রদর্শক না হইলেও তাঁহার 'আলিবাব।' প্রভৃতি গীতি-নাট্য আরব্য-পারস্ত কাহিনীকে বিশেষভাবে জনপ্রিয় করিয়া ভূলিয়াছিল। ঐতিহাসিক পরিবেশে কাল্লনিক কাহিনী এবং ধর্মফল কাহিনী প্রভৃতি অবলম্বন করিয়া ক্ষীরোদপ্রসাদ বিষয়বস্তুতে বেশ বৈচিত্র্য স্থাষ্ট করিয়াছিলেন। মিডিয়ায় কৌত্রহলকর কাহিনী পরিকল্পনায় ক্ষীরোদপ্রসাদ যথেষ্ট

ক্বতিস্ব দেখাইরাছেন এবং এই বৈশিষ্ট্য প্রায় সকলেই স্বীকার করিয়াছেন। (ক্ষীরোদপ্রসাদের নাট্যরচনার প্রধান বিশেষত্ব হইতেছে কাহিনীর মনোহারিত্ব বা প্লটের গল্পরস—স্ব: সেন।)

তৃতীয়ত: এ কথাও উল্লেখযোগ্য যে ক্ষীরোদপ্রসাদ ভাষায় ও চরিত্র-চিত্রণে হুই একটী ক্ষেত্র ছাড়া প্রায় ক্ষেত্রেই গতামুগতিকতার গণ্ডী অতিক্রম করিতে পারেন নাই। তবে বিংশশতান্দীর প্রবণতার চাপে নাট্যকার ভাষায় এবং চরিত্রধারণায় নৃতন রীতি একেবারে অবলম্বন না করিয়া পারেন নাই। উল্লিখিত ছুইটা ব্যাপারে নাট্য-কার প্রায় ক্ষেত্রেই 'ক্লাসিক', তবে কয়েক ক্ষেত্রে "নিও ক্লাসিক" হইয়াছেন। শেষ বয়সের রচনায়—বিশেষতঃ আলমগীর নাটকথানিতে ক্ষীরোদপ্রসাদ ভাষায় এবং চরিত্রধারণায় নতুন শক্তির দিয়াছেন—বিংশশতাব্দীর ভাবিক পরিবেশের সহিত অভিযোজন করিতে চেষ্টা করিয়াছেন। সমালোচক অধ্যাপক শ্রীযুক্ত मनाथरमाहन रक्ष महाभग कीरताम्थ्यमारमत देविनेष्ठा मधरक चारलाहना প্রদক্ষে যে যে বৈশিষ্টোর উল্লেখ করিয়াছেন উহাদের মধ্যে ভাষার উপর অনগ্রসাধারণ অধিকার অস্তর্ভুক্ত রহিয়াছে এবং চরিত্রস্ঞ্রীর বৈশিষ্ট্যও ধরা হইয়াছে। ( শ্রীযুক্ত বস্ত্র মহাশয়ের মতে ক্ষীরোদ প্রসাদের বৈশিষ্ট্য-(ক) নানা নৃতন ধারার প্রবর্ত্তন, (খ) অবাস্তর প্রেমকাহিনীর অভাব, (গ) ভাষার উপর অনম্সাধারণ অধিকার, (ঘ) ভাবসম্পদের প্রাচুর্য্য, (ঙ) সমাজ-সংস্কারের প্রচেষ্টা, (চ) পৌরাণিক ও ঐতিহাসিক চরিত্র স্বষ্টর বৈশিষ্টা।)

অধ্যাপক শ্রীযুক্ত বস্থর সহিত অস্তান্ত বিষয়ে একমত হইতে বিশেষ কুঠা না থাকিলেও "ভাষার অন্যাসাধারণ অধিকার" বিষয়ে একমত হইতে অনেকেই কুঠা বোধ করিবেন। কারণ তাঁহার সমসাময়িক স্রষ্ঠাদের ভাষার সহিত, প্রকাশশক্তির সহিত তাঁহার

শক্তির তুলনামূলক আলোচনা করিলে শ্রীযুক্ত বস্থর সহিত একমত হইয়া কিছুতেই বলা চলে না বে কীরোদপ্রসাদের ভাষা (উৎকর্বের দিকে) অনম্প্রসাধারণ। বিতীয়তঃ চরিত্র-স্ষ্টে ব্যাপারেও তাঁহার নিপুণতা বিশেষ উল্লেখযোগ্য হইয়া উঠে নাই—তাঁহার চরিত্রগুলির মনে না আছে স্থগভীর আলোড়ন, ধারণা-প্রেরণায় না আছে মনজব্বের শক্ত বাঁধুনি। মোটকথা চরিত্র-স্ষ্টের চমৎকালিতা তাঁহার রচনায় খুবই কম পাওয়া যায়।

কীরোদপ্রসাদ নাট্যকার—দৃশুকাব্যস্রষ্টা কবি। কবিত্ব ত্র্পভ, সে
দিক দিয়া কীরোদপ্রসাদ স্থায়তঃ ত্র্পভ শক্তির অধিকারী। কিন্তু "কবিন্ধং ত্র্পভং তত্র শক্তিস্তত্ত্ব স্ত্র্পভা"—এই স্ত্র্পভ শক্তির অধিকারী তিনি নহেন।

# 'প্রতাপ-আদিত্য' নাটকের ঐতিহাসিকতা \*

আদিশ্রের সময়ে যে পাঁচজন কায়ন্থ বঙ্গে আসিয়াছিলেন তাঁহাদের মধ্যে বিরাট গুছ একজন। তাঁহার অধন্তন নবম পর্যায়ন্থ অধপতি বা আশ গুছ বঙ্গজ কায়ন্থগণের এক বীজপুরুষ। এই আশ গুছের এক প্রপৌরের নাম রামচক্র। এই রামচক্র অর্থভাগ্য অবেষণে বাক্লা হইতে "সপ্তপ্রামে" আগমন করিয়াছিলেন। সপ্তপ্রাম তথন গৌড়ের অধীন একটী শাসনকেক্র। রাজস্ব সংগ্রহের ও শাসনকার্য্য নির্বাহের জন্ত সেখানে বহু কর্ম্মচারী বাস করিতেন। অধিকন্ত সপ্তপ্রাম তথন একটী সমূদ্ধ বাণিজ্য কেক্র। অর্থোপার্জনের বহু পত্না মিলিতে পারে—এই আশায় রামচক্র সপ্তপ্রামে আসিয়াছিলেন এবং শ্রীকান্ত বােষ মহাশরের বাটীতে আশ্রম্ন ও কালক্রমে তাঁহার কক্তার পাণিও প্রহণ করিলেন। চাকরী লাভেও বিলম্ব ঘটল না। প্রথমে "মূহরী" পদে পা দিয়া দাঁড়াইয়। পরে "নিয়োগী" পদে সমাসীন হইয়া বসিলেন। এই সময়ে হুসেন শাহু গৌড়েশ্বর।

সপ্তথামে আসিবার পূর্বে রামচন্দ্র ষষ্ঠাধর বহুর কছাকে বিবাহ
করিয়াছিলেন এবং সেই পদ্ধীর গর্ভে ভবানন্দ, গুণানন্দ এবং শিবানন্দ
নামে তিনটা পুরও জয়গ্রহণ করিয়াছিল। ইহারাও ক্রমে সপ্তথামে
উপনীত যথাসময়ে কার্য্যে নিযুক্ত এবং পরিণয়পাশেও আবদ্ধ হইলেন।
ভবানন্দ প্রভৃতি তিন ঝাতাই কালক্রমে পিতৃপদে উন্নীত হইয়াছিলেন।
যে পুরুটী ভবানন্দের বংশধর তাঁহার নাম শ্রীহরি—ইতিহাসে যিনি
"বিক্রমাদিত্য", গুণানন্দের জ্যেষ্ঠ পুরের নাম হইল জানকীবন্ধভ—

ষশোহর-খুলনার ইতিহাস হইতে সক্ষলিত।

ইতিহাসে যিনি "বসন্ত রায়", আর শিবানন্দের পুত্রদের নাম যথাক্রমে —হরিদাস, গোপালদাস ও বিষ্ণুদাস।

এই শিবানন্দের সহিত সপ্তথামের শাসনকর্তার বিশেষ একটী কারণে সাংঘাতিক মনোমালিক্স ঘটিয়াছিল। কারণটা এই—শের শাহের অকর্ম্মন্ত বংশধর আদিল শাহ যথন দিল্লীর ততে উপবিষ্ট, বঙ্গের শাসনকর্তা মহম্মদ খাঁ হর স্বাধীনতা ঘোষণা করিয়া মহম্মদ শাহ উপাধি ধারণ করিয়া বিদিলন; এদিকে সপ্তথামের শাসনকর্তার মধ্যেও স্বাধীনতা ঘোষণার বাসনা প্রবল আকার ধারণ করিল। শিবানন্দ কর্তার ইচ্ছায় সায় দিতে পারেন নাই এবং পারেন নাই বলিয়াই তাঁছাকে অপদত্ত হইতে হইল (১৫৫৪)।

পয়ষ্টি বংসর বয়য় বৢদ্ধ রামচক্র পুত্র ভবানন্দকে সক্রে লইয়া গৌড়ে উপস্থিত এবং মহম্মদ শাছের শরণাপর হইলেন। মহম্মদ শাছ সম্ভূষ্টিতিক্ত রামচক্রকে ও তাঁহার পুত্রদের কার্য্যে নিযুক্ত করিলেন। ফলে রামচক্র পরিবারবর্গকে গৌড়ে আনিয়া প্রতিষ্ঠিত করিলেন, কিন্তু অল্পদিনের মধ্যেই গৌড়ের মায়া ত্যাগ করিয়া মহাপ্রস্থানের পথে যাত্রা করিতে বাধ্য হইলেন।

ওদিকে গৌড়েশ্বর মহম্মদ শাহ, শের শাহের অন্থকরণে দিলীশ্বর হইবার বাসনায় আগ্রাভিমুখে অগ্রসর হইয়া "ছাপরা-মৌ"-এর যুদ্ধে পরাজিত ও নিহত হইলেন (১৫৫৫)। অল্পদিনের মধ্যেই আকবর সেনাপতি বৈরাম থাঁয়ের সহিত অগ্রসর হইয়া পাণিপথের দ্বিতীয় যুদ্ধে দিল্লীশ্বর আদিল শাহের সেনাপতি হিমুকে পরাজিত ও নিহত করিয়া রাজতক্ত কাড়িয়া লইলেন (১৫৫৬)। অগত্যা আদিল পলায়ন করিলেন—এবং করিলেন পূর্বমুখে; কিন্তু মুখ ও মান তো থাকিলই না, প্রোণটাও রক্ষা করিতে পারিলেন না। পর বংসর গোড়েশ্বর বাহাছর শাহ এবং মগধের শাসনকর্ত্তা স্থলেমান কররাণী মুক্লেরের যুদ্ধে

আদিলকে পরাজিত ও নিহত করিলেন। শক্তশৃষ্ঠ বাহাত্বর শাহ বন্ধনের শাসনকর্তা হইয়া কয়েক বৎসর স্থশাসনই করিয়াছিলেন। সম্ভবতঃ তাঁহারই রাজনগুরে কার্য্যদক্ষতা দেখাইয়া ভবানন প্রভৃতি মজ্মদার উপাধি লাভ করেন। বাহাত্বর শাহ ১৫৬০ খ্রীঃ নিঃসম্ভান অবস্থায় পরলোক গমন করিলেন।

বাহাত্বর শাহের পর তাঁহার প্রাতা জেলালুদ্দিন প্রায় তিন বৎসর, জেলালুদ্দিনের শিশুপুত্র সাত মাস এবং এই শিশুর হত্যাকারী গিয়াস্থাদিন এগার মাস গোড়ে রাজত্ব করিবার পরে কররাণী বংশীয় পাঠানবীর তাজ গাঁ ১৫৬৩ খ্রী: রাজ্বণ্ড কাড়িয়া লইয়াছিলেন। কিন্তু অচিরে তাঁহার মৃত্যু হওয়ায় তদীয় প্রাতা স্থলেমান রাজতক্তে অধিষ্ঠিত হইলেন।

স্বেলমানের অধীনে ভবানন্দ ছইলেন মন্ত্রী আর শিবানন্দ ছইলেন কাম্বনগো দপ্তরের অধ্যক্ষ। এই সময়ে প্রীছরি (বিক্রমাদিত্য) এবং জানকীবল্লভ (বসস্ত রায়) উভয়েই উদীয়মান মূবক। স্থলেমানের পুত্র বয়াজিদ ও দায়ুদের সহিত উহাদের বস্কুত্ব বয়সের সমতায় এবং বসবাসের সালিখো ক্রমেই দৃঢ়তর ছইয়া উঠিল।

#### প্রতাপাদিত্যের জন্ম

এই সময়েই ভবানন প্রাভৃতি যথন গোড়ে অবস্থান করিতেছিলেন, ১৫৬০ খ্রীঃ অথবা ইহার অব্যবহিত পরে, শ্রীহরির অতি অব্ধ বয়সেই উগ্রকণ্ঠ বস্তু মহাশয়ের কন্থার গর্ভে প্রতাপ জন্মগ্রহণ করেন। \*

\* জন্ম-তারিথ সৃত্তক্ষ্প নানা মত :— (ক) রামরাম বসুর মতে— যশোহর আদিলে জন্ম, অতএব ১৫৭৪ প্রীষ্টাব্দের পূর্বে জন্ম হইতে পারে না। (খ) স্ত্যচরণ শাল্তীর মতে—১৫৬৮ প্রাঃ জন্ম এবং ১৬০৬ প্রীঃ মানসিংহের হল্তে শেষ পতন ও মৃত্যু। প্রতাপের পরমায়ু ৩৯ বৎসর। (গ) "বিষ্কোষ" মতে—১৫৬৪ প্রীঃ জন্ম—৪২ বৎসর জীবৎকাল। (ঘ) "বজের বীর পুত্র" প্রছে বোগেক্সনাথ ঘোষের মত—১৫৬০ প্রীঃ জন্ম। (ঙ) নিধিলনাথ রায়—১৫৬১ প্রীঃ।

ওদিকে স্থলেমানের মৃত্যুর পরে দায়ুদ সিংহাসন অধিকার করিয়া বসিলেন (১৫৭৩) এবং পুরাতন বন্ধু ও বয়স্ত শ্রীহরিকে ও জানকী-বন্ধভকে অমাত্যপদে বরণ করিলেন—অবশ্য যোগ্য এবং জমকালো উপাধিতে ভূষিত করিয়াই। শ্রীহরি হইলেন 'বিক্রমাদিত্য' আর জানকীবন্ধভ হইলেন "বসস্ত রায়"। \*

কিন্ত রাজনৈতিক ঘটনার গতিবেগ ক্রমেই বাড়িয়া উঠিল। দায়ুদ ক্ষমতামদে আত্মহারা হইয়া, গুধু উচ্ছ, অলতার স্রোতে গা ভাসাইয়াই নিরস্ত থাকিলেন না, উদ্ধৃত হইয়া স্বাধীনতা ঘোষণা করিলেন, ফলে মোগল-পাঠানের সংঘর্ষ অনিবাধ্য হইয়া উঠিল।

# 'যশোহর রাজ্য' প্রতিষ্ঠা

মোগল-পাঠান সংঘর্ষের ঝড়ো মেঘ আকাশে দেখা দেওয়ার অনেক আগে, পাকা-মাথা ভবানন্দ বৃদ্ধিটুকু কাজে লাগাইতে চেটা করিয়াছিলেন। স্থলেমানের মৃত্যুর পরে গৃহবিবাদ বাধিতেই তিনি কাজ গুছাইবার কাঁক খুঁজিতে লাগিলেন। দক্ষিণবঙ্গে যমুনার পূর্ব্ব পারে সমুক্রকুল পর্যান্ত বিস্তৃত একটা ভূভাগ চাঁদ খাঁ জায়গীর নামে চিহ্লিত ছিল; চাঁদ খাঁ নিঃসন্তান অবস্থায় মরিয়া বিক্রমাদিত্যের ভাগ্য ফিরাইয়া দিয়া গোলেন। ভবানন্দ বিক্রমাদিত্যকে দিয়া দায়ুদ খার নিকট জায়গীরটা প্রার্থনা করাইলেন। দায়ুদ বয়জের প্রার্থনা পূর্ণ না করিয়া কি পারেন ? ১৫৭৫ খ্রীঃ যশোহর রাজ্যের ভিন্তি স্থাপিত হইল। ভবানন্দ সর্ব্বাপেকা উল্পন্নী ও কর্মক্রম বসস্ত রায়কে চাঁদ খা জায়গীরে রাজ্য স্থাপন করিতে পাঠাইলেন। জন্তল কাটিয়া বসস্ত রায় মৃতন রাজ্য পত্তন করিলেন।

<sup>\*</sup> সম্ভবতঃ এই সময়েই জীহরির পুত্রকেও 'ফাদিত্য'দের একজন করিয়া ভূলিয়াছিলেন।

# মোগল-পাঠান সংঘর্ষ

এই সময়েই দায়ুদ স্বাধীনতা ঘোষণা করিতেই আকবরের সেনাপতি মুনেম খাঁ আসিয়া পাটনা অবরোধ করিলেন। শোণ নদের মোহনায় যুদ্ধ হইল। পরাজিত দায়ুদ পাটনা হুর্গে আশ্রয় লইতে বাধ্য হইলেন (১৫৭৪)। তারপর এক সহস্র রণতরী লইয়া সমাট আকবর স্বয়ং পাটনায় উপস্থিত হইলেন। হাজিপুর হুর্গ আক্রান্ত হইল—মোগলরা বুদ্ধে জয়লাভ করিল। দায়ুদের আমীর ও ওমরাহবর্গ পলায়ন অথবা আত্মসমর্পণ—এই হুই দিক ছাড়া আর কোন দিকেই চিস্তার গতি ফিরাইতে পারিলেন না। দায়ুদ কিছ হুইটীর কোনটীকেই গ্রহণ করিতে রাজি হইলেন না। তবে বুদ্ধিবল বড় বল। কতুল খাঁ দায়ুদকে মদ খাওয়াইয়া অজ্ঞান করিলেন এবং তাঁহাকে লইয়া নৌকাপ্রে পলায়ন করিলেন।

বিক্রমানিত্য দায়ুদের ধনসম্পত্তি নৌকায় বোঝাই করিয়া লইয়া পিছনে পিছনে চলিতে লাগিলেন। দায়ুদ নিজের ভবিষ্যত স্পষ্ট অক্ষরে লিখিত দেখিয়া বিক্রমানিত্যকে ধনরত্ব যশোরে লইয়া যাইতে নির্দ্ধেন দিলেন। ওদিকে আকবর পাটনা তুর্গ অধিকার করিলেন এবং মুনেম খাঁকে বাঙ্গালার 'নবাব' নিহুক্ত করিয়া আগ্রায় ফিরিয়া গোলেন।

দায়দ পলাইয়া তাণ্ডায় গেলেন। কিন্তু মুনেম খাঁকে নিকটবর্তী দেখিয়াই উড়িয়ার দিকে পলায়ন করিলেন। টোডরমল দায়দের পশ্চাদ্ধাবন করিলে দায়দের পুত্র জুনেদ খাঁ উড়িয়ার পাঠান বীরগণের সহযোগিতায় টোডরমলকে আক্রমণ এবং পরাজিত্ করিলেন। কিন্তু মুনেম খাঁ আসিয়া পড়ায় যুদ্ধের গতি ফিরিয়া গেল। মোগলমারী নামক স্থানে গুজর খাঁ মুনেম খাঁকে একবার পরাজিত করিলেও, শেষ পর্য্যন্ত নিহত হইলেন। দায়্দ অগত্যা পলায়ন করিলেন। কিন্তু টোডরমল্ল সমুদ্রতীর পর্যান্ত তাঁহাকে অমুসরণ করায়, দায়্দ বাধ্য হইয়া বশুতা স্বীকার ও সন্ধি প্রার্থনা করিলেন। প্রার্থনা পূর্ণ হইল। দায়্দকে উড়িয়্যার শাসনভার দেওয়া হইল। মুনেম খাঁ বঙ্গ-বিহারের শাসনকর্তা হইয়া গৌড়ে রাজধানী স্থাপন করিলেন।

এই সময়ে গোড়ে ভীষণ মহামারী দেখা দিয়াছিল। মুনেম খাঁ এত যুদ্ধে জয়ী হইলেও ব্যাধির সহিত যুদ্ধে পরাজিত হইয়া প্রাণটী ত্যাগ করিলেন। আকবর হুসেনকুলি খাঁকে বঙ্গেশ্বর করিয়া পাঠাইলেন। দায়ুদ অবসর পাইয়া আবার বিদ্রোহী হইলেন। প্রাণপণ যুদ্ধ করিয়াও দায়দ পরাজয় ঠেকাইতে পারিলেন না, অবশেযে প্রাণও হারাইলেন। বিক্রমাদিত্য এবং বসস্তরায় প্রকৃত বন্ধুর মত এ পর্যান্ত দায়দের সঙ্গে সঙ্গেই ছিলেন। কিন্তু দায়দের মৃত্যুর পরে তাঁহারা নিৰুদ্দেশ হইলেন-অৰ্থাৎ ছদ্ধবেশে থাকিতে বাধ্য হইলেন। প্ৰবাদ রটিয়া গেল—বিক্রমাদিত্য বসস্তরায় সন্ন্যাসী হইয়াছেন। টোডরমল্ল দায়দের নথিপত্র ঘাটিয়া দেখিলেন যে হিসাব-পত্র সমস্তই বিক্রমাদিত্য বসন্তরায়ের করায়ন্ত। স্থতরাং তাঁহাদের সাহায্য অপরিহার্য্য। তিনি বিক্রমাদিতোর সন্ধান করিতে লাগিলেন। বিক্রমাদিতাও অবস্থা পর্য্যবেক্ষণ করিয়া, ছন্মবেশ ত্যাগ করিয়া টোডরমঙ্কের সহিত দেখা করিলেন এবং আমুগত্যের মাধাটী পাঠানের দিকে না দিয়া মোগলের দিকে নত করিয়া দিলেন (১৫৭৬)। টোডরমল্ল অক্তজ্ঞ হন নাই; তিনিই চেষ্টা করিয়া যশোর রাজ্যের বাদশাহী সনদ আদায় করিয়া দিলেন; ১৫৭৭ খ্রীঃ বিক্রমাদিত্য সিংহাসনে আরোহন করিলেন।

#### প্রতাপাদিত্যের বাল্যজীবন

১৫৬০ খ্রীষ্টাব্দে বা কিছুকাল পরে গৌড়ে বিক্রমাদিত্যের যে পুত্র জন্মগ্রহণ করিয়াছিল তাহার নামকরণ করা হইয়াছিল গোপীনাথ; পরবর্জীকালে বৈশিষ্ট্যের ছাপ দিতেই গোপীনাথের নাম রাধা হইয়াছিল প্রতাপাদিত্য।

প্রতাপের কোষ্ঠার ফল মোটেই ভাল ছিল না। পিতৃহত্যা-দোষ
লইয়া তাঁহার জন্ম। পাঁচ দিন মাত্র বয়সেই—স্থতিকা গৃহেই—মাতার
মৃত্যু ঘটিল। বিক্রমাদিত্য পদ্মীবিয়োগে মর্দ্মব্যথা না পাইলেন এমন
নহে, কিন্তু পুত্র পিতৃঘাতী হইবে—কোষ্ঠার এই ফল শুনিয়া দারুণ
অশান্তি ও অস্বন্তির মধ্যে পড়িলেন। নব জাতকের প্রতি তাঁহার স্নেহ
স্বচ্ছন্দে প্রবাহিত হইতে পারিল না। কিন্তু বসন্তরায় প্রতাপকে
স্নেহতপ্ত বক্ষে ধারণ করিলেন এবং তাঁহার জ্যেষ্ঠা পদ্মী স্থতিকাগৃহেই
প্রতাপের মায়ের স্থান পূর্ণ করিয়া বসিলেন।

অতি শিশুকালে প্রতাপ নাকি অত্যন্ত শাস্ত ও নিরীহ ছিলেন।
কিন্তু ব্যোবৃদ্ধির সঙ্গে সঙ্গে চঞ্চলতা এবং ঔদ্ধৃত্য বৃদ্ধি পাইতে লাগিল।
সময়ের প্রথামুসারে প্রতাপকে সংস্কৃত, ফারসী ও বাঙ্গালা শিথিতে
দেওয়া হইল, কিন্তু শাস্ত্র অপেক্ষা শস্ত্রের প্রতি তাঁহার অধিকতর পক্ষপাত
দেখা যাইতে লাগিল। বাল্যকালেই প্রতাপ মৃগয়া আরম্ভ করিলেন।
এই সব ব্যাপারে শঙ্কর স্থ্যকান্ত প্রভৃতি ত্রন্ত বালকের সাহচর্য্য ছিল
অবিরাম ও অকুষ্ঠ। একদিন এমন একটা ঘটনা ঘটল—প্রতাপের
বাণে আহত হইয়া একটা পাখা ঘৃরিতে ঘৃরিতে বৃদ্ধ রাজ্যা
বিক্রমাদিত্যের সন্মুথেই আসিয়া পড়িল। এই ঘটনাটী যত ভূচ্ছই
হউক, বিক্রমাদিত্যকে প্রতাপের কোজীর ফল শ্বরণ করাইয়া খুবই
চঞ্চল করিয়া ভূলিয়াছিল। কথিত আছে—এইরূপ নানাপ্রকার ঘটনা

রাজার মধ্যে এত যাত্রায় বিরক্তি ও অন্থিরতা বাড়াইয়া দিয়াছিল বে তিনি পুত্রটীর বিনাশের কল্পনাকেও এক সময় মনে স্থান দিয়াছিলেন। তবে বসস্তরায়ের স্নেহালিজন এত ছর্ভেন্ম ছিল যে বিক্রমাদিত্য কল্পনাকে কার্য্যে পরিণত করিতে অপ্রসর হইতে পারে নাই।

#### প্রতাপের বিবাহ ও রাজ্যাধিকার

বিবাহ দিলে প্রতাপের মতিগতি ফিরিতে পারে এই আশার, বিক্রমাদিত্য ও বসস্তরায় উত্যোগী হইয়া প্রতাপের বিবাহ দিলেন, \* কিন্তু বিবাহের পরেও হুরস্তপনা কমিল না। তখন হুই ভাই আবার পরামর্শ করিলেন এবং শ্বির করিলেন—প্রতাপকে আগ্রায় পাঠানো কর্ত্তব্য—রাজনীতির অভিজ্ঞতা ইত্যাদি সংগ্রহ করিবার উদ্দেশ্মেই প্রতাপ ১৫৭৮ খ্রীঃ আগ্রায় প্রেরিভ হইলেন।

বসস্তরায়ের পত্র লইয়া প্রতাপ আগ্রা যাত্রা করিলেন। বসস্তরায়ের সহিত টোডরমলের পূর্কেই খুব পরিচয় ঘটিয়াছিল, স্থতরাং পত্রথানি জাঁহার কাছেই লেপা হইল। এই সময় টোডরমলের বিপূল সম্মান—বাদশাহ তাঁহাকে উজীর পদে উন্নীত করিয়া রাজা উপাধি দিয়াছিলেন (১৫৭৮)! বসস্তরায়ের পত্র পাইয়া টোডরমল বাদশাহের সহিত প্রতাপের সাক্ষাৎকারের স্থ্যোগ করিয়া দিলেন। বাদশাহ প্রতাপের বীরস্বরাঞ্জক আঞ্জতি দেখিয়া মৃশ্ব না হইয়া পারিলেন না।

প্রতাপাদিত্যের আগ্রা গমনের কিছুকাল পূর্বে ১৫৭৫ খ্রী: রাণা প্রতাপ হলদিঘাটের বুদ্ধে পরাজিত হইয়াছিলেন, কিন্তু তাঁহার বীরত্ব-কাহিনী ঘরে ঘরে মুখে মুখে উদগীত হইতেছিল। রাজধানী তথন

<sup>\*</sup> ঘটক কান্নিকার মতে—তিন বিবাহ :—(১) জগদানন্দ রায়ের কক্তা,
(২) জিতমিত্র নাগের কন্তা "শরৎকুমারী"—ইনিই উদয়াদিত্যের কন্তা, (৬) গোণাল বোবের ক্তা।

প্রতাপের কীর্ত্তিকাহিনীতে মুখরিত। রাণাপ্রতাপের অটল সঙ্কর প্রাণপণ সাধনা বাঙ্গলার প্রতাপের মনে স্থায়ী প্রভাব বিস্তার করিয়াছিল। আগ্রার কার্য্য শেষ করিয়া প্রভাপ শঙ্কর স্থ্যকাস্তের সহিত তীর্ধ-প্রমণে বহির্গত হইলেন এবং হিন্দু-বীর্য্যের প্রধান তীর্ধ চিতোর দর্শন করিয়া আগিলেন। চিতোর হুর্নের অবস্থান ও নির্দ্ধাণ-কৌশল দেখিয়া প্রভাপ শুধু বিশ্বিতই হইলেন না, হুর্গ নির্দ্ধাণের কৌশল ও প্রেরণাও লাভ করিলেন এবং স্বাধীনরাজ্য প্রতিষ্ঠার বাসনা এই সময় হইতেই মাণা ভূলিতে চেষ্টা করিল।

প্রতাপ যশোর রাজ্যের অধিকার নিজের হস্তে লইবার জন্ম উত্যোগী হইলেন। স্থযোগও মিলিয়া গেল। ১৫৮ থ্রীঃ প্রারম্ভে বঙ্গ-বিহারে জায়গীরদারদিগের এক ভীষণ বিদ্রোহ উপস্থিত হইল। টোডরমল্ল বিদ্রোহ দমনের জন্ম বাঙ্গলায় প্রেরিত হইলেন এবং পরবর্তী হই বংসরের জন্ম বঙ্গের শাসনকর্তা নিযুক্ত হইলেন। টোডরমল্লের অমুপস্থিতিকালে প্রতাপাদিত্য যশোর রাজ্য নিজ হস্তে লইবার জন্ম কৌশল প্রয়োগ করিলেন। ত্বই তিন বারের থাজনা জমা না দিয়া বাদশাহকে জানাইলেন যে যশোরের শাসনকর্তারা থাজনা আদায় করিতে সক্ষম নহেন,—সনন্দ তাঁছাকে দিলে তিনি বাকী থাজনা শোধ করিয়া দিবেন এবং চিরামুগত হইয়া থাকিবেন। বাদশাহ সন্মত হইলেন, প্রতাপ সনন্দ লাভ করিলেন।

১৫৮২ খ্রীঃ বাদশাহী লোক-লম্বর লইরা প্রতাপ যশোর পৌছিলেন এবং অতর্কিতে যশোর হুর্ন অবরোধ করিয়া বসিলেন। এই অভাবিত ঘটনায় সকলেই বিন্ধিত ও ক্ষুদ্ধ হইলেন। কিন্তু বসন্তরায় তাঁহার স্বভাবসিদ্ধ শধুর ও মেহময় বাবহারে বিক্রোহী প্রতাপকে বশীভূত করিলেন। প্রতাপ পর্ষ্মে ও সানন্দে রাজপুরীতে প্রবেশ করিলেন।

# যশোরেশ্বরী আবিষ্কার ও রাজ্যাভিষেক

রাজা বিক্রমাদিত্য প্রতাপের ব্যবহারে মরমে মরিয়া গেলেন।
বসস্তরায় তাঁহার অক্লাস্ত সেবার এবং অক্কত্রিম ভক্তি ভালবাসার
বিনিময়ে কেবলমাত্র বঞ্চনা ও ক্রতম্বতা পাইবে—কিছুতেই তিনি তাহা
সন্থ করিতে পারিলেন না। রাজ্যকে তিনি দশ-আনা ছয়্-আনা ভাগ
করিলেন—প্রতাপের ভাগে পড়িল দশ-আনা, আর বসস্ত পাইলেন ছয়আনা। কিন্তু এই বিভাগও শান্তি প্রতিষ্ঠা করিতে পারে নাই।
বিক্রমাদিত্যের ভাগা ভাল—১৫৮০ খ্রীঃ তিনি মরিয়া বাঁচিয়া গেলেন।

প্রতাপ ধ্যঘটে নৃতন হুর্গ ও রাজধানী স্থাপন করিতে ইচ্ছা করিলেন। বসস্তরায়ই অগ্রনী হইয়া সমস্ত উত্যোগ আয়োজন করিলেন; কমল থোজা হুর্গ নির্দ্মাণের তন্ত্বাবধান করিতে নিযুক্ত হইলেন। প্রবাদ আছে—এই তন্ত্বাবধান-কালে কমল থোজা জঙ্গলের মধ্যে গভীর রাত্রে অগ্রিশিথা দেখিতে পাইয়াছিলেন। জঙ্গল পরিষ্কৃত হইলা দির ভগ্নাবশেষের তলে যশোরেশ্বরী দেবীর পাষাণময়ী মৃত্তি আবিষ্কৃত হইল। এই দেবীর আবিষ্কারের পরে প্রতাপের জীবন-স্রোত পরিবর্ত্তিত হইল। প্রতাপ গৈতৃক বৈক্ষর ধর্ম্ম ত্যাগ করিয়া কায়মনোবাক্যে শাক্ত হইয়া উঠিলেন। মায়ের প্রসাদী স্বরা পান করিতে করিতে প্রতাপ যেন স্বরাসক্ত হইয়া পড়িলেন।

১৫৮৭ অব্দে ধ্মঘাট হুর্গ ও তৎসংলগ্ন আবাস-বাটী নির্মিত হইলে প্রতাপ সপরিবারে তথার স্থানাস্তরিত হইলেন এবং বসস্তরায়ের উৎসাহে ও স্থাবস্থাপনার তাঁহার পুনরভিষেক ক্রিয়া সম্পন্ন হইল। এই উপলক্ষে বঙ্গদেশের সকল ভূঞা রাজগণ সমিলিত হইয়াছিলেন। এবং স্বাধীনতা-রক্ষা করিবার উপায় সম্বন্ধে মত-বিনিময়ও করিয়া-ছিলেন।

# প্রতাপের হুর্গ-সংস্থান ও সৈশ্য-বিভাগ

রাজ্যাভিষেকের পর প্রতাপ নানা স্থানে তুর্গ নির্মাণ করিলেন:
(১) যশোর তুর্গ, (২) ধুমঘাট তুর্গ, (৩) রায়গড় তুর্গ, (৪)
কমলপুর তুর্গ, (৫) বেদকাশী তুর্গ, (৬) শিবসা তুর্গ, (৭) সালিখা তুর্গ,
(৮) মাত্লা তুর্গ, (১) আড়াই বাঁকীর তুর্গ, (১০) সাগর দ্বীপ তুর্গ,
(১১) মণি তুর্গ, (১২) রায়মঙ্গল তুর্গ, (১৩) চাকসিরি তুর্গ।

প্রধান প্রধান সেনাপতি হইলেন স্থ্যকান্ত, কমল খোজা, জামাল খাঁ,
যুবরাজ উদরাদিত্য এবং ফিরিকি রডা: (ক) ঢালী সৈছের অধ্যক্ষ
হইলেন—মদন মল্ল, কালিদাস রায়, সবাই বাড়ুয্যে; (ধ) অশ্বারোহী
সৈন্তের—প্রতাপসিংহ দন্ত; (গ) তীরন্দাজ সৈত্যের—স্থন্দর ও ধুলিয়ান
বেগ; (ঘ) গোলন্দাজ সৈত্যের—ফ্রানসিস্কো রডা; (৬) নৌ-সৈত্যের
—অগস্টাস্ পেড্রো; (চ) রক্ষিসৈত্যের অধ্যক্ষ—বিজয়রাম ভঞ্জ ও
রজ্পের; (ছ) কৃকি সৈচের—রঘু।

প্রতাপ ধ্রঘাটে রাজত্ব আরম্ভ করিলে (১৫৮৭) বসস্তরায় রায়গড় ছর্নে পরিবারবর্গ স্থানাস্তরিত করিলেন। কেবল উৎসবাদির সময়ে কথনও কথনও যশোরে আগমন করিতেন। এদিকে প্রতাপ শঙ্কর প্রভৃতির মন্ত্রণায় স্বাধীনতা ঘোষণার আয়োজন করিতে লাগিলেন। প্রতাপের হাবভাব দেখিয়া বসস্তরায় খুবই শঙ্কিত হইয়া উঠিলেন। মোগলের সহিত সংঘর্ষ উপস্থিত হইলে অনিবাধ্য পরিণাম যাহা ঘটিবে, মানস চক্ষে তাহা দেখিতে পাইয়া প্রতাপের ইচ্ছাকে তিনি সমর্থন করিতে পারিলেন না। প্রতাপ কিন্তু খুল্লতাতের অনিচ্ছাকে শুভাকাঝা রূপে গ্রহণ করিতে পারিলেন না। তাঁহার মনে এই ধারণাই প্রবেশ করিল যে খুল্লতাত তাঁহার অভ্যুদয়কে সরল মনে গ্রহণ করিতে পারিতেহেন না।

ওদিকে ১৫৯১ খ্রীঃ পাঠানগণ পুনরায় বিদ্রোহ ঘোষণা করিল এবং হান্ত্রীর মল্লের রাজ্য আক্রমণও করিয়া বদিল। হান্ত্রীর মল্ল ছিলেন মোগলের অন্থগত, প্রতাপ হান্ত্রীর মল্লের পক্ষে পাঠানদের বিরুদ্ধে করিতে যাইতে বাধ্য হইলেন। যুদ্ধযাত্রাকালে তিনি খুল্লতাতের পদধ্লি লইয়া উড়িয়্যাভিমুখে যাত্রা করিলেন। ১৫৯০ খ্রীঃ প্রতাপ যুদ্ধশেষে যশোরে প্রত্যাগত হইলেন এবং খুল্লতাতের জন্ত্র্ম গোবিন্দিনের বিগ্রহ' লইয়া আসিলেন।

#### বসস্তরায়ের হত্যা

কিন্তু নিয়তিকে কে কবে বাধা দিতে পারিয়াছে! নিয়তির চক্রান্তে হিত বিপরীত হইয়া দাঁড়ায়। বসম্ভরায়ের অ্যাচিত মেহ-ক্রোডে বন্ধিত হইয়াও প্রতাপ বসস্তরায়কে সন্দেহের চোথে দেখিতে লাগিলেন। অবশু ইহার যে কোন কারণ ছিল না এমন নছে। প্রথমতঃ সঙ্গিগণের কুপরামর্শ বীজ বপন করিয়া রাখিয়াছিল, পরে বসম্ভরায়ের পুত্রদের জ্ঞাতি-বিদ্বেষের ফলে বীজ অন্করে পরিণত হইয়াছিল, এবং এই অঙ্কুর চাকসিরি প্রগণার স্বস্থাধিকার-দ্বন্দ্রে পরিণত বক্ষের আকার ধারণ করিয়াছিল। চাকসিরি পরগণা বসম্ভরায়ের খন্তর ক্ষুবায় দত মহাশয়ের সম্পত্তি, সেই কারণেই প্রতাপের রাজ্যা-স্তর্ভুক্ত হইলেও উহা বসন্তরায়ের খালকদের অধিকারে ছিল। অপচ পূর্বদেশীয় শত্রুর অভিযানের কবল হইতে রাজ্যকে রক্ষা করিতে ছইলে 'চাকসিরি'র উপর পূর্ণ অধিকার একান্ত অপরিহার্য্য। প্রতাপ মরিয়া হটয়া উহার দাবী করিলেন—কিন্ধ বসস্তরায় চাকসিরি প্রত্যর্পণের কোন উপায় দেখিতে পাইলেন না; কারণ তাঁহার পুত্রগণ ও খালকেরা ভীবণ বিরোধী হইরা পড়িলেন। এই কারণে প্রতাপের ক্ষোভ ও ক্রোধ সপ্তমে চডিয়া গেল। চাকসিরি তাঁহার চাইই চাই।

স্বোগও জ্টিয়া গেল। বসস্থ রায়ের পিতৃপ্রাদ্ধ উপস্থিত,
ধর্মাস্থানে প্রথমা পত্নীর অগ্রাধিকার থাকা সত্ত্বেও বসস্তরায় এই
অস্থানে জ্যেষ্ঠা পত্নীকে ধ্মঘাট হইতে না আনাইয়া, গোবিন্দরায়ের
মাতাকেই সহধর্মিণীর অধিকার দিলেন। প্রথমা পত্নী প্রতাপকে মাস্থ্যকরেন এবং ধ্মঘাটেই প্রতাপের কাছে থাকিতেন। ধ্মঘাট হইতে
কেবলমাত্র প্রতাপ নিমন্ত্রিত হইলেন। 'প্রতাপের মা' প্রতাপকে
অপমানের কথা জানাইলেন, অবশ্য প্রতাপও বুঝিয়াছিলেন—
প্রতাপের কোভের আগুনে বাতাস লাগিল।

প্রতাপ প্রস্তুত হইয়া এবং সশস্ত্র শরীররক্ষী দ্বারা পরিবৃত হইরা শ্রাদ্ধদিনে রায়গড় ছুর্নে প্রবেশ করিলেন। অতিরিক্ত মন্তপান করার চকু তাঁহার রক্তবর্ণ—তারপর যোদ্ধ্রেশ। গোবিন্দরায় (বসন্তরায়ের পুত্র) অতিশয় আতহ্বিত হইয়া পড়িলেন। অতি আতম্বের কলে গোবিন্দ বাক্যব্যয় না করিয়াই দোতালার বারান্দা হইতে প্রতাপকে লক্ষ্য করিয়া ছুই ছুইবার তীর নিক্ষেপ করিলেন।

তীর লক্ষ্যন্ত্রষ্ট না হইলে প্রতাপের মৃত্যু বত অনিবার্য ছিল, লক্ষ্যন্ত্রষ্ট হওয়ায় পোবিন্দের মৃত্যু তত অনিবার্য্য হইয়া পড়িল। প্রতাপ কিপ্ত হইয়া গোবিন্দকে শেষ করিয়া দিলেন। চারিদিকে হাহাকার উঠিয়া গেল। বসস্তরায় যেখানে প্রাদ্ধে বসিয়াছিলেন সেখানে সংবাদ পৌছিতে তিনি অস্থ কোভে অস্থির ও আত্মহারা হইয়া পড়িলেন। অসীমসাহসী বীরযোজা 'বসস্ত রায়' বৃদ্ধ শরীরের মধ্যেই আবার জাগিয়া উঠিলেন! "গঙ্গাজল" (বসস্ত রায়ের তর্বারির নাম) "গঙ্গাজল" বিলয়া তিনি চীৎকার করিতে লাগিলেন। প্রতাপ দেখিলেন "গঙ্গাজল" বসস্তরায়ের হস্তে পৌছিলে পরিণাম ভয়াবহ। ভীত-ক্রস্থ প্রতাপের বিচার বৃদ্ধি লোপ পাইয়া গেল। ক্বতম্বতার

প্রতিমৃত্তির মত প্রতাপ খুল্লতাত বসস্তরায়কে হত্যা করিয়। বসিলেন। \*

# ঈশার্খ। মছন্দরী, কন্দর্পনারায়ণ

সর্বজনপ্রিয় উদার ও বীর বসন্তরায়ের হত্যায় চারিদিকে প্রতিক্রিয়া দেখা দিল। হিজলীর ঈশার্থা মছন্দরী বসন্তরায়ের বয়ুয়ানীয় ছিলেন। বসন্তরায়ের জামাতা রূপবস্থ (কেছ কৈছ বলেন বসন্তরায়ের প্রাতা বাস্থদেব রায়ের জামাতা) কচুরায়কে লইয়া ঈশার্থার শরণাপর হইলেন। প্রতাপাদিত্য পাঠানদিগেব শক্তি সংগ্রহের সংবাদ শুনিয়া অবিলম্বে ঈশা থাকে শিক্ষা দিবার জন্ম উল্লোগী হইলেন। রায়গড় ছর্নে সৈক্ত সমাবেশ করিলেন এবং বজবজ প্রাতৃতি স্থানে স্থাজিত রণতরী প্রেরণ করিলেন। আয়োজন সম্পার হইলে হিজলীর য়ুদ্ধে প্রতাপাদিত্য স্বয়ং আগমন করিলেন,

\* বসস্তরায়ের হত্যাকাল সম্বন্ধে মতভেদ :—(ক) সাধারণ মত এই যে চন্দ্রদ্বীপের রাজপুত্র রামচন্দ্রের সহিত প্রতাপের কল্পার বিবাহকালে বসস্তরায় জীবিত
ছিলেন। এই বিবাহ হয় ১৬০২ গ্রীং, অতএব বসস্ত রায়ের হত্যা ১৬০২ গ্রীং অধবা
ইহার পরে হয়। (খ) ঘটককারিকার মতে—১৬০২ গ্রীং হত্যাকাল। (গ)
সতীশচন্দ্র মিত্রের মতে—গ্রীং ১৫১৪-১৫।

যুক্তি:—(১) জেমুইট পাদ্রীগণ ১৫৯৯ হইতে ১৬০০ অন্দ পাণ্যন্ত এদেশে ছিলেন। বসন্তরায়ের বাক্যের উল্লেখ কোথায়ও নাই।

- (২) রামরাম বসুর গ্রন্থ ইততে জানা যায়—বসন্তরায়ের হত্যার পরে তৎপুরপণ হিজলীর ঈশাধা মছন্দরীর শরণাপল হন। ঈশাধার মৃত্যু ১৯১৫ ঞীঃর পরে হয় নাই।
- (৩) হত্যার পর কচুরার দিল্লী যান, তথন তিনি অল্পবয়ক্ষ (১২ বৎসর কুলাচার্যাগণের মতে), অথচ মানসিংহ যথন মুদ্ধার্থে আগমন করেন তথন কচুনরার মহাবীর, অর্থাৎ ২৬।২৪ বর্ষের কম নহে। মানসিংহের আগমনকাল—১৬০২-৩ অব্দ ধরিলে কচুরায়ের দিল্লী যাত্রাকাল ১৫৯৫ অব্দের পর হইতে পারে না।

ভাঁহার সঙ্গে আদিলেন ফিরিকী রভা (একটী যুদ্ধে বলী হইয়া রছা কি ইকাল আগে প্রভাপের শরণাপর হইয়াছিলেন) এবং অ্ললর প্রস্থৃতি সেনাপতিবর্গ। ১৮ দিন যুদ্ধের পর ঈশার্থ। পরাজিত ও নিহত হইলেন। হিজলীতে এবং সাগর দ্বীপে প্রভাপের নৌ সেনার প্রধান কেক্স স্থাপিত হইল।

এদিকে পৃধ্ববঙ্গের পাঠানগণ বাংলা আক্রমণ করিয়া বসিল। কন্দর্পনারায়ণকে প্রতাপ সাহায্য পাঠাইতে বিলম্ব করিলেন না, ফলে পাঠানগণ পরাঞ্জিত হইল এবং দেশও ত্যাগ করিল (১৫৯৬)।

১৫৯৬ খ্রীঃ কলপের মৃত্যু হয়, রামচক্রের বয়স তথন ৬ বংসর।
১৬০২ খ্রীষ্টান্দের কথা—প্রতাপের কন্তা বিলুমতী (রোহিনীকুমার
সেন মহাশয়ের মতে—বিমলা) দাদশ বর্ষে পদার্পণ করিলেন এবং
কলপনারায়ণের পুত্র রামচক্র তথন চতুর্দদশ বর্ষে। বিবাহের যোগ্য
আয়োজন উভয় পক্ষেই হইল, কিন্তু রামাই চুঙ্গীর মাত্রা-ছাড়ানো একটী
রিসিকতা উৎসবের সমস্ত আলোক নিবাইয়া দিল। রামচক্র কোন
রক্ষে প্রাণ লইয়া পলাইয়া গেলেন।

#### প্রতাপাদিত্যের স্বাধীনতা ঘোষণা

প্রতাপাদিত্য শুধুরাজ্য শাসন করিয়াই সম্ভষ্ট থাকিলেন না, রাজ্য বিস্তারেও মনোযোগ নিলেন। হালিসহর, কাঁচড়াপাড়া, জগদ্দল প্রভৃতি স্থান হুগলীর মোগল ফোঁজদারের অধিকার হুইতে বলপ্রয়োগে দখল করিয়া লইলেন। কথিত আছে নদীয়া জিলার কতক স্থানও প্রতাপাদিত্যের অধীনতা স্বীকার করিয়াছিল। এই সময়ে সপ্তপ্রামের ফোঁজদারের সহিত বিবাদ বাধিয়া গিয়াছিল এবং রাজমহলের জনৈক কর্ম্মচারী শের খাঁর সহিতও তাঁহার বিবাদ উপস্থিত হুইল। শের খা

শঙ্করকে বন্দী করিয়াছিলেন, কিন্তু বন্দী করিয়া রাখিতে পারেন নাই। জোধান্ধ শের খাঁ প্রতাপের বিরুদ্ধে সৈম্প পাঠাইলেন, কিন্তু প্রতাপের আক্রমণে সৈম্মগণ পরাজিত হইয়া রাজমহলে ফিরিয়া গেল। প্রতাপ ১৫৯৯ খ্রীঃ স্বাধীনতা ঘোষণা করিলেন।

প্রতাপাদিত্যের স্বাধীনতা-ঘোষণার এবং দৌর্জ্জন্তের সংবাদ শুনিয়া বাদশাহ আকবর মানসিংহের উপর প্রতাপকে বাঁধিয়া আনিবার জক্ত আদেশ দিলেন। মানসিংহ বাইশক্তন সেনাপতিসহ মহাড়হরে বঙ্গাভির্থে যাত্রা করিলেন। ১৬০০ গ্রীঃ মানসিংহ কাশী হইতে রাজমহলে পৌছিলেন এবং ১৬০০ গ্রীঃ প্রারম্ভে বিরাট সৈত্ত-বাহিনী লইয়া যশোরাভিমুখে অগ্রসর হইলেন। রূপবস্থ ও কচুরায় জাঁহার সঙ্গে সঙ্গেই ছিলেন। জলঙ্গীর তীরবর্তী 'চাপড়া' নামক স্থানে ভবানন্দ মন্ত্র্মদার মানসিংহকে বহুযদ্ধে অভার্থনা করিলেন এবং বহুসংখ্যক নৌকা সংগ্রহ করিয়া দিয়া বাদশাহী সৈত্তকে নদী পার হইতে সাহায্য করিলেন। চাপড়া হইতে মানসিংহ চুর্গী নদী পার হইয়া চাকদহে পৌছিলেন এবং সেখান হইতে ক্রমে দক্ষিণ দিকে অগ্রসর হইতে লাগিলেন। ক্রমে মোগল সৈক্ত বসিরহাট ও টাকী অভিক্রম করিয়া হাসনাবাদে পৌছিল। সন্মুখে ছিল বুড়নহাটি ত্র্গ। এখানে সামান্ত ধরণের একটু সংঘর্ষ হইল।

ইহার পর মানসিংহ কালিন্দী পার হইয়া বসস্তপুরে ছাউনি করিলেন এবং একগাছি শৃত্বল এবং একথানি তরবারি দিয়া একটা দৃত পাঠাইয়া দিলেন। চারিদিকে তথন প্রতাপ সৈম্বাবেশ করিতেছিলেন। প্রতাপাদিত্য নকীব কেশব ভটুকে তরবারি লইতেই আদেশ দিলেন। যুদ্ধ আরম্ভ হইল। বসস্তপুর ও শীতলপুরের পূর্বভাগস্থ প্রাস্তর মধ্যে যুদ্ধ আরম্ভ হইল। ( ঘটকদের মতে) তিন দিন ধরিয়া যুদ্ধ চলিল। প্রথম হুই দিনে মানসিংহ

পরাজিত কিন্তু ভৃতীয় দিনে জয়ী হইলেন এবং প্রতাপকে বন্দীও করিলেন।\*

#### প্রতাপাদিত্যের পতন

১৬০৫ খ্রীঃ আকবর দেহত্যাগ করিলে জাহাঙ্গীর সিংহাসনে আরোহণ করিলেন। বঙ্গে তথনও বিজ্ঞোহের শাস্তি হয় নাই। জাহাঙ্গীর মানসিংহকে আবার বঙ্গে প্রেরণ করিলেন ( আট মাস বঙ্গে ছিলেন)। তাহার পরে কুতৃবউদ্দিন এবং শের আফগানের সহিত সংঘর্ষে তাঁহার মৃত্যু ঘটিলে জাহাঙ্গীর কুলি থা বঙ্গের নবাব হইলেন। বংসরাধিক কালের মধ্যে কুলি থা মৃত্যুমুখে পড়িলে ইসলাম থা বঙ্গের সর্বময় শাসনকর্তা হইলেন (১৬০৮)। এই ইসলাম থা বঙ্গের প্রতাপের পরাজয় ও পতন ঘটয়াছিল (১৬০৯)। সতীশচক্র মিত্র লিথিয়াছেন, "প্রতাপাদিত্যের শেষ পতন যে ইসলাম থা'র সময়ে হয়, মানসিংহের হস্তে নহে "বহারিস্তান" তাহা সপ্রমাণ করিয়া দিয়াছে।"

সন্ধিপ্রার্থী প্রতাপাদিত্য ইনায়েৎ খাঁ'র দক্ষে যথা সময়ে ঢাকায় গিয়া পৌছিলেন। নবাব কিছুতেই সন্ধির প্রস্তাবে সন্মত হইলেন না,

<sup>\*</sup> এ সক্ষমে উল্লেখযোগ্য মতান্তর:—ক্ষিতীশবংশাবলী-চরিত এবং ভারত চল্লের অরদামজনের মতে—মানসিংহের হন্তেই প্রতাগাদিত্যের পরাজর ও পতল ঘটে। রামরাম বস্থু কিন্তু লিখিয়াছেল বে সন্ধির পরে "সিংহ রাজার সহিত প্রতাগাদিত্যের অধিক অন্তরক্ষতা হইল"। নিখিলনাথ রায়, সতীশচন্ত্র শিক্ত প্রতাগাদিত্য যুদ্ধে পরাজিত হইয়া অবশেষে বাধ্য হইয়া মানসিংহের সহিত সন্ধি করিলেন। মানসিংহ বসন্তরায়ের বংশধরদের ছয় আনা অংশ উন্ধার করিয়া দিয়া যশোর হইতে রাজমহল ফিরিয়া গেলেন এবং পরে শ্রীপুরের কেদাররায়ের রাজ্য আক্রমণ করিয়া শ্রীনগরের যুদ্ধে কেদার রায়কে পরাজিত ও নিহত করিলেন। ১৬০৪ অব্দে মানসিংহ বঙ্গের ভার্ট বাদের জক্ষ বল্পেরিয়া আগ্রার চলিয়া গেলেন (তারপর ১৬০৬ খ্রীঃ মাত্র আট মানের জক্ষ বল্পেরিয়া ভ্রীছিলেন)।

নবাব ইসলাম খাঁ প্রতাপকে শৃত্যলাবদ্ধ করিয়া রাখিলেন (বহারিস্তান) এবং ইনায়েৎ খাঁকে যশোরের শাসনকর্তা করিয়া পাঠাইলেন। প্রতাপাদিত্য ঢাকা নগরীতে শৃত্যলাবদ্ধ হইয়াছেন এবং উদ্ধারের কোন সম্ভাবনা নাই—এই নিদারুল সংবাদ যশোরে পৌছিতেই উদয়াদিত্য চিগুর্টি ধরিয়া মোগলের উপর পতিত হইয়াছিলেন," কিন্তু উদয় আর ফিরিতে পারেন নাই। হুর্গমধ্যে ক্রন্দনের রোল উঠিল, রাণী শরৎক্মারী তাহার কর্ত্ব্য স্থির করিতে বিলম্ব করিলেন না। পরিবারবর্গ ও শিশুসস্তানসহ যশোরের মহারাণী জাতি মান রক্ষা করিতে জলময় হইয়া প্রাণ বিস্ক্রন করিলেন।

আর প্রতাপাদিত্য ! অনেকদিন পর্যান্ত শৃশ্বলাবদ্ধ অবস্থায় ঢাকায়
বন্দী করিয়া রাখিয়া ইসলাম খাঁ প্রতাপসিংহকে পিঞ্জরাবদ্ধ করিয়া
ঢাকা হইতে নৌকাপথে আগ্রায় প্রেরণ করিলেন। পথে কাশীধামে
প্রতাপাদিত্যের অমর আত্মা দেহমায়া ভ্যাগ করিয়া অক্ষয়কীর্ত্তিলোকে প্রস্থান করিল—বঙ্গের শেষ বীর শোচণীয়ভাবে মহাপ্রয়াণ
করিলেন।

# প্রতাপ-আদিত্য নাটকের ঐতিহাসিকত্ব

প্রতাপাদিত্য, ঐতিহাসিক ব্যক্তি—বাঙ্গলার বার ভূঁইঞাদিগের অক্সতম এবং প্রধান। তাঁহার জীবনের ঘটনা অবলম্বন করিয়া নাটকথানি লিখিত, স্থতরাং নাটকথানির মূল ভিত্তি বা বিষয় ইতিহাস বলিয়া নাটকথানিকে ঐতিহাসিক নাটকের পংক্তিতে স্থান দিতে আমরা স্থায়তঃ বাধ্য কিন্তু এ সিদ্ধান্তও না করিয়া উপায় নাই যে নাটকথানির মধ্যে ঐতিহাসিক পরিবেশ অপেক্ষা কাল্লনিক ও আধ্যাদ্মিক আবহাওয়াই অধিক পরিমাণে পাওয়া যায়। ঐতিহাসিক তণ্যকে নাট্যকার এমন অসক্ষতভাবে বিশ্বস্ত করিয়াছেন,

স্থান-কাল-পাত্র সন্থন্ধে এমন কাল্পনিকতা দেখাইয়াছেন যে বিশেষ উপাদানের হিসাবে নাটকথানির ঐতিহাসিক হইবার যথেষ্ট যোগ্যতা থাকিলেও সমগ্র স্থাইন্ধপে উহা কাল্পনিক-প্রায় হইয়া দাঁড়াইয়াছে। নাটক থানিতে ঐতিহাসিক ভাবস্তব্ধি সম্ভোবজনক মাত্রায় নাই। প্রতাপাদিত্য সন্থন্ধে যে সকল তথ্য পাওয়া গিয়াছে বা প্রচলিত আছে, উহার অনেকগুলিই নাটকে স্থান পাইয়াছে এ কথা সত্য বটে, কিন্তু এ কথাও সত্য যে, পারম্পর্য্য এবং সঙ্গতির ধার নাট্যকার খুব কমই ধারিয়াছেন।

দৃষ্টাস্ক স্বরূপ উল্লেখ করা যায়—রাজমহলের শের গাঁর সহিত বিবাদের কথা বহুকথিত তথা ঐতিহাসিক-প্রায়, কিন্তু আগ্রা হইতে প্রত্যাবর্ত্তনের সঙ্গে সঙ্গেই শের গাঁর আক্রমণ ও পরাজয় বরণ ইতিহাস-সমর্থিত বলা যায় না। তারপর, আগ্রাগমনকালে উদয়াদিত্যের জন্ম হয় নাই (জন্ম ১৫৮৭, গমনকালে ১৫৭৮) বা বিল্মুতীর বিবাহও হয় নাই (বিবাহ ১৬০২ খ্রী:) অথচ নাটকে পাওয়া যায় যে আগ্রাগমনকালে প্রতাপাদিত্য স্ত্রী কাত্যায়নীকে কল্পা বিল্মুতীকে শক্তরালয়ে পাঠাইতে নিমেধ করিতেছেন এবং পুত্র উদয়াদিত্যের ছোটমুথে বড় বড় কথা শুনিয়া আনন্দিত হইতেছেন। এইরূপ আরও দৃষ্টাস্ক দিয়া দেখান যায় যে নাট্যকার ঘটনার স্থান কাল সম্বন্ধে মোটেই অবহিত হন নাই। ব্যবহিত ঘটনাদের সরিপাত করিয়া চমক পৃষ্টি করিবার দিকে অদম্য ঝোঁক থাকায় ঘটনা সরিবেশে কালামুবর্দ্তিতা তথা ঐতিহাসিকতা আশাহরূপ রক্ষিত হয় নাই।

কালাত্ববিতার ক্রটি ছাড়াও অন্তথ্যবেশর ক্রটিও পাওয়া যার এবং সেই ক্রটি নাটকথানির ঐতিহাসিক ভাবভদ্ধির পরিপন্থী। প্রায়ুভ ঘটনাকে অতিপ্রায়ুতের রহন্তে আছের করা এই ক্রটি।

করনা করিবার অধিকার শ্রষ্টার আছে এবং সে-করনা কবির সকপোলকল্লিতও হইতে পারে, কিন্তু কল্পনা যেখানে সঙ্গতি ও উচিত্যবোধে আঘাত দেয় এবং নিছক চমক স্ষ্টের স্থল কৌশল হইয়া দাঁড়ায়, সেহলে উহাকে 'কল্পনা' (imagination) না বলিয়া 'কান্ননিকতা' (fancy) বলাই সঙ্গত। এইরূপ 'কান্ননিকতা' নাটকে আছে এবং চোখেও লাগে। যেমন, প্রতাপাদিত্যের বাণে বিদ্ধ হইয়া একটা পাখী বিক্রমাদিত্যের সন্থ্রে পতিত হইয়াছিল এবং বিক্রমাদিত্যকে প্রতাপের কোষ্ঠার ফল শ্বরণ করাইয়া চঞ্চল ও বিরক্ত कतिया जूनियाहिन-এ कथा जथा हिमाद अजिहानिक. किन्ह লাট্যকার এই স্ত্রতীকে কেন্দ্র করিয়া শঙ্করের ও বিজ্ঞয়ার ব্যাপারের যে কল্পনার দানা বাঁধিতে চেষ্টা করিয়াছেন, তাহা সমাহরণ হিসাবে যত চমকপ্রদই হউক—"নাটকীয়" কথাটীর প্রচলিত তাৎপর্য্যের দিক দিয়া যত চমৎকারীই হউক—স্থসঙ্গত স্বষ্ট হিসাবে খুব সমা-দরণীয় হইয়াছে বলা যায় না। ধিতীয়তঃ পর্জ্ব জলদক্ষ্য রভা যুদ্ধে পরাজিত হইয়া প্রতাপাদিত্যের আমুগত্য স্বীকার করিয়াছিল—একণা ইতিহাস কথিত কিন্ধ নাট্যকার বিজয়ার দৈবীশক্তির মহিমাজাল বিস্তার করিয়া যে-ভাবে রডাকে জড়াইয়া ফেলিয়া বশীভূত করিয়াছেন তাহা অতিপ্রাকৃত এবং অতি স্থূল কান্ননিকতা। ঐতিহাসিক ঘটনাকে অতিপ্রাকৃতের কুছেলিকায় আচ্ছন্ন করায় নাটকখানির ঐতিহাসিকত্বের গুরুত্ব অনেক কমিয়া গিয়াছে।

# পাত্র-পাত্রীর ঐতিহাসিকতা

পাত্রগুলির প্রায় সকলেই নামতঃ নিখ্তভাবে ঐতিহাসিক, কিন্তু কেহ কেহ কার্য্যতঃ বা ব্যবহারতঃ সংস্থার-বিরোধী হুইয়াছে। বিক্রমাদিভ্যের চরিত্রটীর কথাই প্রথমে ধরা যাক। এই চরিত্রটী সম্বন্ধে

ঐতিহাসিক এবং সমালোচকগণ যথেষ্ট খুঁত খুঁত করিয়াছেন। 'যশোহর খুলনার ইতিহাস'-এর বিতীয়পত্তে ৮সতীশচক্র মিত্র মহাশয় লিখিয়াছেন, "শ্ৰদ্ধেয় পণ্ডিত শ্ৰীযুক্ত ক্ষীরোদপ্রসাদ বিভাবিনোদ মহাশয় তাঁহার প্রতাপাদিত্য নাটকে মহারাজ বিক্রমাদিত্য হারা যে এক হাস্তাম্পদ চরিত্রাভিনয় করাইয়াছেন তাহা বড়ই অপ্রীতিকর। প্রবীণ বিক্রমাদিত্যের সে হর্দশা দেখিলে শীতরক্ত বাঙ্গালীর মুখে বিরক্তির রক্তিমা প্রতিভাত না হইয়া পারিবে না। প্রতাপাদিত্যের মুলুক পর্যান্ত যাঁহারা জানেন না, কখনও দেখেন নাই, তাঁহারাই যদি সহরের ত্রিতলে বসিয়া নাট্যমঞ্চের তাগাদায় পড়িয়া স্বদেশীয় বীরের এরূপ অস্বাভাবিক অবমাননা করেন তাহা হইলে হঃখ রাখিবার স্থান পাকে না। কবির পথ কি এতই নির্দ্ধুশ, বাঙ্গালী আজকাল এতই গল্প-রুসিক, যে তাহার নিকট হইতে সম্ভায় বাহবা লইতে কোন প্রকার চেষ্টা, অহুসন্ধান বা ঐতিহাসিক সঙ্গতিরক্ষার প্রয়োজন হয় না। এই গ্রান্থেরই অম্মন্থলে তিনি লিখিয়াছেন, "আজকাল থাঁহারা বিক্রমকেশরী বিক্রমাদিত্যকে নাট্যরঙ্গ মঞ্চে আনিয়া রক্তশুক্ত ভয়াতুরের চিত্র দেখাইতেছেন তাঁহারা বাঙ্গালী হইয়াও বাঙ্গালীর মুখে কালিমা লেপন করিয়া দিতেছেন"। বাস্তবিক নাট্যকার শিব গড়িতে বাঁদর গড়িয়া থাকুন অথবা ইচ্ছা করিয়াই শিবকে বাঁদর করিয়া থাকুন, বিক্রমাদিত্য ঐতিহাসিক সংস্কারে খুবই আঘাত দেয়। প্রতাপাদিত্যের পিতাকে হাস্তরসের 'আলম্বন' করা সর্বতোভাবে অমুচিত হইয়াছে।

দিতীয়তঃ শহর ও হুর্যাকান্তের চরিত্র সহক্ষে উচিত্য অনৌচিত্যের অভিযোগ করা না গেলেও, তাঁহাদের বাসস্থান সহদ্ধে নাট্যকার যে করনা করিয়াছেন তাহা লইয়া প্রশ্ন করা যাইতে পারে। শহরের বাসস্থান দ্লদীয়ার অন্তর্গত প্রসাদপুর এবং হুর্যাকান্ত শহরেরই গ্রামবাসী এ তথ্য সত্য হিসাবে গ্রহণ করিবার বাধা আছে। ৺সতীশচক্র মিত্রের

মতে শহরের বাড়ী 'বারাসতে' এবং স্থ্যকান্তের নিবাস পূর্বাঞ্চলের কোন এক প্রামে। যাহা হউক, এইগুলি খুব আপত্তিকর ক্রটি নহে, কারণ ইহাদের সম্বন্ধে যথার্থ সংবাদ খুব কমই পাওয়া যায়।

ভৃতীয়তঃ আজিম চরিত্রটীর ঐতিহাসিকতা বিষয়েও 'কিন্তু' তোলা যাইতে পারে। "ক্ষিতীশ বংশাবলী" গ্রন্থে লিখিত আছে —প্রতাপাদিত্যের দৌর্জ্জগ্মের সংবাদ শুনিয়া এবং কচুরায় প্রভৃতির সাক্ষ্যে নিশ্চিত হইয়া বাদশাহ মানসিংহকে প্রতাপকে বাঁধিয়া আনিবার জন্ম আদেশ দিয়াছিলেন, কিন্তু ঘটকদিগের কথায় পাওয়া যায় যে মানসিংহের আক্রমণের পূর্ব্বে বাদশাহ বঙ্গাধিপ প্রতাপের বিনাশের জন্ম ২২ জন আমীরকে সসৈন্তে প্রেরণ করিয়াছিলেন; আবার অয়দামন্ত্রেল আছে—

বাইশী লম্বর সঙ্গে কচুরায় লয়ে রঙ্গে মানসিংহ বাঙ্গালা আইলা।

নিধিলনাথ রায় মহাশর বাইশ আমীরের আগমনের কথা বিশ্বাস করেন না। আর আসিলেও তাঁহারা মানসিংহের অধীনেই আসিয়া-ছিলেন, সতীশচন্ত্র মিত্র প্রভৃতি এই সিদ্ধান্তেরই পক্ষপাতী। কিছ আজিম খাঁ যে উক্ত লম্বরদেরই একজন এমন প্রমাণও পাওয়া যায় না। তবে ঘটককারিকায় আছে—

> সন্ধাদমশিবং শ্রুদ্ধা জাহালীরো মহীপতিঃ প্রেবয়ামাস সেনানী আজিম থান সংজ্ঞকঃ।

আজিমং পাতয়ামাস তীব্র ঘাতেন ভূতলে।
লক্ষ্য করিবার বিষয়—জাহাঙ্গীর আজিম খাঁকে পাঠাইয়াছিলেন, কিন্তু
নাটকে আছে বাদশাহ আকবরই তাঁহাকে পাঠাইয়াছিলেন। নাট্যকারের ধারণা বোধহয় এই ছিল যে, মানসিংহের হস্তেই প্রতাপের

পতন—অতএব আজিম থাঁকে আকবর ছাড়া আর কেহ পাঠাইতে পারেন না। স্থতরাং "আজিম" এক হিসাবে ঐতিহাসিক হইলেও, আর এক হিসাবে অনৈতিহাসিক।

ন্ত্রী-চরিত্রের মধ্যে 'বিজয়া' সম্পূর্ণ কাল্লনিক এবং শঙ্করের স্ত্রী কল্যাণীও কল্লনা-কন্তা। তারপর প্রতাপাদিত্যের পদ্ধীর (উদয়াদিত্যের মাতার) নাম শরৎকুষারী, কাত্যায়নী নছে।

উপসংহারে এই কথা বলা যায় যে. ঐতিহাসিক উপাদান লইয়া নাটকথানি লিখিত হইলেও, কাল্লনিকতার আতিশয্যে নাটকখানির ঐতিহাসিকত্বের গুরুত্ব অনেক পরিমাণে কমিয়া গিয়াছে। তবে. নাটকথানির এয়োদশ সংস্করণের ভূমিকায় এন্ধেয় অধ্যাপক শ্রীযুক্ত মন্মথমোহন বস্থ মহাশয় যে অভিমত প্রকাশ করিয়াছেন, অগত্যা তাহাই স্বীকার করিতে হইবে; স্বীকার করিতে হইবে, "অসামঞ্জয় সত্ত্বেও প্রতাপ-আদিত্যকে স্বচ্ছনে ঐতিহাসিক নাটক বলা যাইতে পারে, কারণ ইহার মূল ভিত্তি ইতিহাস।" এছেয় অধ্যাপক বস্তু মহাশয় এই পর্যান্তই গ্রাহ্ম, কিন্তু যথন তিনি বলেন, "নাটককার কোণাও কোন মুখ্য ঘটনা ও চরিত্রের বিকৃতি করিয়াছেন বলিয়া বোধ হয় না. বরং তাঁহার কৌশলময়ী লেখনীর গুণে সেগুলি অধিকতর উজ্জ্বল হইয়া উঠিয়াছে। শিব শিবই আছেন বানর বানরই আছে। তবে হয়ত কোন চিত্র রঞ্জিত করিবার সময় কবি (বোধহয় ইচ্ছা করিয়াই) রংটা একটু গাঢ় করিয়া ফেলিয়াছেন"—তথন তাঁহাকে অকু ঠিতচিতে গ্রহণ করা চলে না। কারণ অন্ততম মুখ্য চরিত্র বিক্রমাদিত্যের বিকৃতি শিবকে বানর করিবার কথাই স্পষ্ট করিয়া তুলিয়াছে। বিক্রমাদিত্যের চরিত্রকে 'উচ্ছল' বিশেষণ না দিয়া 'উচ্চল' বা জলীয় বলাই ভাল।

# প্রতাপ-আদিত্যের সাধারণ সমালোচনা

'প্রতাপ-আদিত্য' একথানি পঞ্চাদ্ধ ইতিহাসমূলক নাটক,—বল্পের শেষ বীর প্রতাপাদিত্যের জীবনকথা ইহার উপাদান। বোড়শ শতান্দীর শেষভাগে যে বঙ্গবীরের আত্মপ্রতিষ্ঠার তথা স্বাধীনতা প্রতিষ্ঠার উদগ্র কামনাকে দমন করিবার জ্বন্ত, স্বাধীন বাঙ্গালী জাতির অভ্যুদয়ের প্রচেষ্ঠাকে বিপর্যন্ত করিবার জ্বন্ত, বাদশাহ আকবরকে বাইশজন আমীরসহ মানসিংহের মত সেনাপতিকে বঙ্গে প্রেরণ করিতে হইয়াছিল, গৃহ-বিবাদে হুর্বল এবং পারস্পরিক অনৈক্যে শক্তি-ক্ষীণ না হইলে যিনি ঢাকার নবাব ইসলাম খা প্রেরিত সেনাপতি ইনায়েৎ খাঁকে পর্যুদন্ত করিতে তথা স্বাধীন বাংলার অধীশ্বর হইতে পারিতেন, সেই তেজোবিগ্রহ যশোররাজ প্রতাপাদিত্যের শোর্যার্য্যময় অভ্যুদয় ও অতি শোচনীয় পতনের কথাই নাটকখানির উপস্থাপ্য বিষয় বা উপাদান।

কিন্তু উপাদান যত ভালই হউক, উপাদের হইরা না উঠিলে—
শিল্প-সৌলর্ব্যে মনোহর তথা মূল্যবান হইরা না উঠিলে উহার
ভাল না-ছওরা প্রায় একই কথা। শক্তিহীন শুটার হাতে গুরু
বিষয়ও যে অতিলঘু হইরা যাইতে পারে নাটকখানির সমালোচনা মূখে ঐ কথাটীই বার বার মনে জাগে এবং এই
কারণেই জাগে যে—প্রতাপাদিভ্যের জীবনকথার মত তেজক্রিয়
বিষয় উপাদানরূপে পাইরাও নাট্যকার উহার সদ্ব্যবহার করিতে
পারেন নাই—উচ্চাঙ্কের শিল্পে পরিণত করিতে পারেন নাই, দেহপ্রাণের স্থ্যম সমবায়ে কাব্য-প্রুক্ষের ব্যক্তিশ্ব নাট্যকার সে ব্যক্তিশ্ব
ভৃষ্টি করিতে সক্ষম হন নাই। ট্রাজেডি ক্রির উণাযুক্ত উপাদান

থাকা সম্বেও নাট্যকারের হাতে পড়িয়া নাটকথানি 'ন যমৌ নতক্ষো' হইয়া আছে, বরং আছে এই কারণেই যে নাট্যকারের মধ্যে
শিল্পীর সহজ সঙ্গতি-বোধ ও পরিমিতি-বোধের দৈছা রহিয়াছে—ফলে
কাল্পনিকতা এত প্রশ্রম পাইয়াছে, চমৎকার অপেক্ষা 'চমক'
স্কাষ্টির এত প্রবণতা প্রকাশ পাইয়াছে যে নাটকথানি উপাদেয়
স্কাষ্টি হইয়া উঠিতে পারে নাই।

#### প্রতাপ-আদিত্যের শ্রেণী-বিচার

নাটকথানির গোত্র নির্ণয় করিতে অগ্রসর হইলে নেতিবাচক দিক
দিয়া এরপ বলা যায় যে নাটকখানি "কমেডি" নহে বা মিশ্রজাতীয়
"ট্যাজি-কমেডি"ও নহে। এখন 'কমেডি' বা 'ট্যাজি-কমেডি' যদি না
হইয়া থাকে, তাহা হইলে আর বাকী হুইটা শ্রেণীর কোন একটাতে
পড়িতেই হইবে। সেই হুটা শ্রেণী—(ক) ট্যাজেডি এবং (খ)
মেলোড্রামা। স্থতরাং বিচার্য্য বিষয়্ম এই যে প্রভাপ-আদিত্য
নাটকখানি ট্যাজেডি অথবা মেলোড্রামা এই হুই শ্রেণীর কোন্টীর
অস্তর্ভুক্ত। প্রশ্লাকারে বলা যায়, "প্রভাপ-আদিত্য" কি ট্যাজেডি ?
না মেলোড্রামা ?

প্রথমেই দেখা যাক্ 'প্রতাপ-আদিত্যে' ট্র্যাজ্ঞেডির কোন্ লক্ষণ পাওয়া যায়। (ক) প্রতাপ-আদিত্য নাটকের পরিণাম বিষাদজনক এবং শোচনীয়। স্কুতরাং 'কমেডি' হইতে পারে না—নিশ্চয়ই 'ট্র্যাজ্ঞেডি' সোধারণ অর্থে) হইবে। (ধ) দ্বিতীয়তঃ নায়ক বা কেন্দ্রীয় চরিত্র যেখানে মৃত্তিমান প্রুষকার প্রতাপাদিত্য, সেধানে নায়কের স্তরগত যোগ্যতাঃ সম্বন্ধে কোন প্রশ্ন আসিতে পারে না—প্রতাপাদিত্যের মত শক্তিমান ব্যক্তির বিশায়কর অভ্যুত্থান ও শোচনীয় পরিণাম ট্র্যাজ্ঞেডির যোগ্যতম বিষয় এ বিষয়ে সন্দেহ থাকিতে পারে না। (গ) তৃতীয়তঃ ভয়কর

ও করুণ ঘটনা (incident arousing pity and fear) নাটকে রহিয়াছে—গোবিন্দের ও বসম্ভরায়ের হত্যা বেমন ভরন্বর, প্রতাপের পরিণাম তেমনই শোচনীয়। (ঘ) চতুর্বতঃ যে 'অতিপ্রাক্ত ঘটনা' নাটকের 'সার্বজ্ঞনীনতা' স্পষ্টির (universality) অভতম উপায় বলিয়া স্বীকৃত হইয়াছে (Theory of Drama—Nicoll ক্রষ্টব্য) নাটকে সেই অতিপ্রাকৃত ঘটনার একরকম ছড়াছড়ি। তারপর "importance of the hero" ও রহিয়াছে—প্রতাপাদিত্যকে "some one of high fame and flourishing prosperity" বলা যাইতে পারে। অতএব নাটকথানিতে সার্বজ্ঞনীনতার অন্তিম্ব স্থীকার করিতে হইবে।

আর মহামতি নিকল লিপিয়াছেন, "The cardinal element in high tragedy is universality. If we have not this, however well written the drama may be, however perfect the plot, and however brilliantly delineated the characters, the play will fail…"—'সার্বজনীনতা উচ্চাঙ্গের ট্র্যাঙ্গেডি-নাটকের মৌলিক ধর্মা। এইটী যদি না পাকে, নাটক যতই স্থলিখিত হউক, নাটকের কাহিনী-কল্পনা যতই পরিপাটি হউক এবং চরিত্রগুলি যত স্থলরভাবেই বিশ্লেষিত হউক, নাটকথানি ব্যর্থ হইতে বাধ্য।' অতএব উক্ত সার্বজনীনতা পাকায় নাটকথানিকে উচ্চাঙ্গের ট্র্যাঙ্গেডি না বলিয়া উপায় নাই।

উন্নিৰ্থিত যুক্তি দেখিয়া প্ৰতাপ-আদিত্য নাটককে ট্র্যাজেডি বলিবার কোঁক আসিতে পারে বটে, কিন্তু উচ্চাজের ট্র্যাজেডির লক্ষণ ও-স্বত্রপ সম্বন্ধে খুব স্থাপন্ত ধারণা থাকিলে দেখা যাইবে যে নাটকখানি উচ্চাজের নাটক তথা ট্র্যাজেডি হইয়া উঠে নাই।

(ক) প্রথমতঃ নাটকখানি গঠনের দিক দিয়া অস্কৃচিভক্রপে শিখিলবন্ধ এবং রোমাঞ্চকর ঘটনাপ্রবণ। ইহাতে অভিপ্রাক্তত এবং আক্ষিক ঘটনার বারা চমক সৃষ্টি করিবার দিকে অবাঞ্নীয় এবং অসঙ্গত ঝোঁক রহিয়াছে। (খ) দ্বিতীয়ত: উচ্চাঙ্গ নাটকের প্রাণ যে ৰন্ধ-যে ধন্ধ নাটকের মধ্যে অন্তর্মুখীনতা (inwardness) আনয়ন করে. আবেদনে তীব্রতা ও গভীরত। স্থাষ্ট করে—সেই অপরিচার্যা ধর্ম ঘন্ত (conflict) নাটকখানিতে নাই বলিলেই চলে। কেন্দ্রীর চরিত্র প্রতাপাদিত্যে সংঘর্ষ আছে কিন্ধ ছন্দ নাই। ফলে চরিত্রটীর শোচনীয় পরিণাম ট্যাক্ষেডির গভীর আলোডন ও তীব্র সংবেদন স্পষ্ট করিতে পারে নাই। (গ) তৃতীয়তঃ উচ্চাব্দের নাটকের যেটী লক্ষণীয় লক্ষণ, সেই চরিত্র স্ষ্টির (characterisation) সৌষ্ঠবও নাটকে নাই। মহাশয় নিকল লিখিয়াছেন, "We may expect to find that all great drama, whether it be tragedy, comedy or a species in which both are mingled, will be distinginished adove all things by a penetrating and illuminating power of characterisation: or at best by an insistence upon something deeper and more profound than mere outward events." আসল কথা, উচ্চাকের নাটকের বড বৈশিষ্ট্য—অন্তর্য্যামী এবং সমূদভাসী চরিত্র-স্তঞ্জন-ক্ষমতা অথবা অন্ততঃ কেবল বাঞ্ছ ঘটনা অপেকা গভীরতর এবং ব্যাপক্তর কোন-কিছুর প্রতি দৃষ্টিকেপ। এখন চরিত্রের গভীরতা ও ব্যাপকতার হিসাব कतिता नांछेकथानितक छक्तां नांछेक (great drama) वना हतन ना । কারণ নাটকের চরিত্রগুলিতে, এমন কি প্রধান প্রধান চরিত্রগুলিভেও, না আছে গভীর ভাবান্দোলন, না আছে তীব্র অহুভব। \*

<sup>\*</sup> লক্ষণীয় নিকল সাহেব এছলে চরিত্র-স্টের উপরই বেলী জোর দিরাছেন এবং অন্তর্মুবীনতা, সার্বজনীনতা প্রভৃতিকে "অথবা—অন্ততঃ" বলিরা ছান দিরাছেন, কিন্তু আর এক ছলে—সার্বজনীনতাকেই মুখ্য নৌলিক করিয়া, ভুলিরাছেন।

উল্লিখিত কারণে, প্রতাপ-আদিত্য নাটকথানি ট্র্যাজেডির অর্থাৎ থাঁটি ট্র্যাজেডির পর্য্যায়ে উরীত হইতে পারে নাই। পক্ষে ষে বৃক্তিগুলি দেওয়া হইয়াছে, উহারা নাটকের দৈহিক লক্ষণ মাত্র—যদিও (অবশ্য) সার্ম্বজনীনত! আশ্লিক লক্ষণ। কিন্তু সার্ম্বজনীনতাকে নিকল সাহেব যত মুখ্য করিতে চাহিয়াছেন, বস্তুতঃ উচ্চাঙ্গ নাটকে উহা তত মুখ্যত্ব দাবী করিতে পারে কি না সন্দেহ, আরু করিলেও অতিপ্রাক্বত ঘটনা—দেব দেবীর আবির্ভাব, ভূত প্রেতের আবির্ভাব-অন্তর্ধান প্রভৃতি সার্ম্বজনীনতা স্কৃত্তির পক্ষে যথেষ্ট নহে। নাটকথানি, অতএব, ট্র্যাজেডি নহে—হইয়াছে মেলোডামা। "মেলোডামা'র শিথিলবন্ধতা, আকস্মিক ঘটনাবাহল্য, চমকস্কৃত্তিপ্রবণতা, সঙ্গতিদৈন্ত, অন্তর্মু শীনতার অভাব নাটকথানিতে যথেষ্ট পরিমাণে পাওয়া যায়। অতএব সিদ্ধান্ত করা যাইতেছে যে প্রতাপ-আদিত্য' লঘুবন্ধ এবং বিষাদ-পরিণাম একথানি রোমাঞ্চকর নাটক অর্থাৎ 'যেলোডামা'।

এখন, কোন নাটককে মেলোড্রামা বলা আর প্রথম শ্রেণীর নাটক না বলা একই কথা। কারণ পূর্ব্বেই বলা হইয়াছে, কতকগুলি ক্রেটির জন্মই ট্র্যাজেডি 'মেলোড্রামা'র স্তবে নামিয়া যায়। অত এব এ সিদ্ধান্ত এখন অনিবার্য্য যে প্রতাপ-আদিত্য নাটকথানি প্রথম শ্রেণীর সাহিত্য-শিল্প হইতে পারে নাই।

## রসবিচার ও অভিনয়-সাফল্য

তবে কি প্রতাপ-আদিত্য নাটকে রস-নিপ্সন্তি ঘটে নাই? অপ্রিয় সত্য এই—বাস্তবিক রস-নিপ্সন্তি স্থাষ্ট্রভাবে ঘটে নাই, যাহা ঘটিয়াছে, সংষ্কৃত সাহিত্য-শাস্ত্র মতে তাহা 'রসাভাস'। এই ধরণের রস-নিপ্সন্তিকে ঔপচারিক নিপ্সন্তি ছাড়া আর কিছুই বলা চলে না। যাহা হউক, প্রশ্ন উঠে—প্রতাপ-আদিত্য কোন্ রসের নাটক ? নাটকথানির অধিকাংশ ব্যাপিয়া বীর প্রভৃতি নানা রস থাকিলেও উপসংহার অংশে করুণ রসেরই প্রধান্ত ও স্থায়িত্ব হইয়াছে। অভিনয় দর্শনান্তে হৃদয়ে শোকাম্বভৃতিই সঞ্চারিত হয়। স্থায়িভাব শোচনা বলিয়া নাটকথানি উপচারতঃ করুণ রসাত্মক।

অথচ যে নাটকে উপচারিক রস-নিষ্পত্তি, যে নাটক শিল্প হিসাবে বাঞ্ছনীয় অভিব্যক্তি লাভ করিতে পারে নাই এবং নানাবিধ ক্রেটির জন্ম যাহা রোমাঞ্চকর মেলোড়ামার শুরে নামিয়া গিয়াছে, সেই নাটকের প্রথম অভিনয়ে বিষয়কর আকর্ষণ ও সাফল্য ঘটিয়াছিল। প্রীযুক্ত হেমেন্দ্র নাথ দাশগুপ্ত মহাশয়ের সাক্ষ্য হইতে আমরা জানি—"Pratapaditya was staged on August 15, 1903, and the Star now began to draw over-crowded houses every evening and many had to return disappointed for want of accomodation. It had a continued run for 25 nights and the play too was very successful." প্রীযুক্ত দাসগুপ্ত মহাশয় নিজের ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতাও জানাইয়াছেন—মফঃস্বল হইতে আসিয়া এক শনিবারে তিনি আট আনার টিকিট কিনিতে গিয়াছিলেন, কিন্তু শুনিলেন যে চার টাকার আসনও পূর্ণ হইয়া গিয়াছে।

একা দিক্রমে পাঁচিশ রাত্রি পূর্ণপ্রেক্ষাগৃহে অভিনয়, নাটকথানির অভিনয় সাফল্যেরই নিদার্শন। অধিকস্ত নাটকথানি বহুমঞ্চে বহুবার অভিনীতও হইয়াছে (এখনও মাঝে মাঝে হয়)।

এই তথ্যের উপর নির্ভর করিয়া, নিশ্চয়ই কেহ বলিতে পারেন যে নাটকথানির অভিনেয়ত্বের (দৃশুত্বের) মাত্রা যথেষ্টই আছে— নাটকথানির মঞ্চনাফল্য (stage-success) আশাম্বরূপ অপেক্ষা কম নহে। অতএব সার্থক নাটকের অক্সতম লক্ষণ ইহাতে রহিয়াছে।

কিছ কেন এই দর্শক সমাগম ? ইহা কি নাটকথানির শৈল্পিক উৎকর্বের আকর্বণের ফল অথবা অশুবিধ আকর্ষণের ফল ? ইহা কি নাটকের আভ্যন্তরীণ রস-মাধুর্য্যের আকর্ষণের ফল অথবা দর্শকগণের মানসিক বৃত্তৃকাজনিত তাড়নার নির্মিচার প্রতিবেদন মাত্র।? পূর্ব্বেই আমরা বলিয়াছি, নাটকথানি "মেলোড়ামা" অর্থাৎ উচ্চাঙ্গের শিল্পভৃষ্টি নহে। অভএব শৈল্পিক উৎকর্ষের আবেদন এস্থলে খুব কার্য্যকরী হইতে পারে না। তবে ?

#### রসাস্বাদন ব্যাপার

এ কথা সর্বাদহি মনে রাখা প্রয়োজন যে কোন রচনা-শিল্পের আবেদন সামবায়িক অর্থাৎ বহু প্রকারের খণ্ড খণ্ড ছুপ্তির সমবায়ে অথণ্ড বা একক আনন্দাহুভূতি। যতগুলি উপাদানের সংযোগে রচনার হুপ্তি, ততগুলিই উহার খণ্ড এবং প্রত্যেক খণ্ডের চমৎকারিভার সমবায়ে অথণ্ড রসাস্বাদন। বিষয়, ভাষা, ভাব, কয়না, অহুভাব (বিশ্লেষণ) প্রভৃতি রচনার উপাদান। স্থতরাং শৈল্পিক আনন্দের মধ্যে সকল উপাদানেরই কম বেশী দান থাকে। কোন রচনায় হয়ত বিষয়-মহিমা বেশী থাকে, কোথাও হয়ত ভাব-গৌরব, কোন ক্লেত্রে যত ভাষার লালিত্য ও বৈচিত্র্যা, কোথারও হয়ত কয়না-বৈচিত্র্য ও পারিপাট্যের আকর্ষণ লক্ষণীয় হইয়া দাঁড়ায়। এইয়প নানাবিধ আবেদনের সমষ্টি শৈল্পিক আনন্দবোধ। ফলে রচনা-বিচারে অনেক সময়ই বিভান্তি ঘটে এই কায়ণে যে কোন একটা উপাদান প্রাধান্ত বিভার করিয়া শৈল্পিক মূল্য নির্জারণে বাধা জন্মাইয়া থাকে। এবন হইতে পারে যে বিষয়ন্তীয় প্রয়ন একটা নিজস্ব মহিয়া বা সাময়িক

আকর্ষণ থাকিতে পারে যাহার ফলে বিষয়টীর সামান্ত ও বিশুশ্বল উপস্থাপনাও শ্রোতার বা দর্শকের মনে ভাব সঞ্চার করিয়া থাকে। এইরপ কেত্রে রসাম্বাদন অপেকা শ্রোতার নিজম্ব চরিতার্থতাই বেশী হয়। যুগের চাহিদামুযায়ী বিষয় বা ভাবাবেগ-তীব্র পৌরাণিক বা ঐতিহাসিক কাহিনী গ্রহণ করিলে স্রষ্টা সহজ আবেদন-টকু হাতের পাঁচ হিসাবেই পাইয়া থাকেন। এইরূপ ক্ষেত্রে রচনার যথার্থ শিলমূল্য কম হইলেও যুগমনের অতিকাম্য বিষয় উপস্থাপিত করিয়া যুগমনে বেশ স্পন্দন স্ষষ্টি করিতে পারেন। স্পান্দন ও শৈল্পিক আকর্ষণ একত্রে রচনার "সামগ্রিক আকর্ষণ" স্ট করিয়া থাকে। অতএব রচনায় যথার্থ শৈল্পিক মূল্যের মাত্রা কম থাকিলেও অর্ধাৎ শক্তির সমাবেশে ভাব-সঞ্চারণের ক্ষমতার (power of communication) রচনা কীণশক্তি হইলেও, সাময়িক অতিকাম্য ভাবনা বা চাহিলা ধারণ করিয়া উহা জনমনকে বেশ আকর্ষণ করিতে পারে। কারণ যুগ-চেতনার অমুকূল বা অতিকাম্য বিষয়ের নিজস্ব ভাবোদ্দীপনী শক্তি (রিডেন্টিগ্রেটিভ পাওয়ার) থাকে এবং উহারই ফলে বিষয়ের কোন একটা অংশের উল্লেখ বা সংকেতমাত্র সমগ্র ধারণামওল সক্রিয় হইয়া উঠিয়া চেতনাকে উদ্দীপিত করিয়া তুলে।

প্রতাপ-আদিত্য নাটকের অভিনয়-সাফল্যের কারণ অন্থসদ্ধান করিলে দেখা যাইবে যে বিষয়বস্তুর ভাবোদ্দীপনী শক্তিই সাফল্যের মুখ্য কারণ। প্রতাপাদিত্য বাংলার শৌর্য্য-বীর্য্যের, বাঙালীর স্বাধীনতা কামনার ও সংগ্রামের অভ্লনীয় প্রতীক—সর্ব্বাগ্রগণ্য উত্তরসাধক। উনবিংশ শতান্দীর শেষার্দ্ধে এবং বিংশ শতান্দীর প্রথমে বাঙালী যখন স্বাধীনতা-কামনায় উদগ্র ও ব্যাক্ল—শিবাদ্ধী উৎসবের অন্থকরণে, উত্তরসাধকদের পৃদ্ধার জন্ম যখন সে একাগ্র উদ্ধুখ—তখন সীতারাম, কেলার রায় ও প্রতাপাদিত্যই শক্তিতীর্থের দেবতারূপে বাঙালীর

সন্থবে 'মাসিরা দাঁড়াইলেন। শক্তি-সাধনার সন্ধরিত বান্ধালী কায়মনে শক্তির উদ্বোধন করিতে, উত্তরসাধকদের প্রাণবতার বাংলার আকাশ-বাতাস প্রাণমর তেজামর করিতে চেষ্টিত হইলেন। প্রত্যক্ষ-ভাবে জাতিকে পরাধীনতার বিরুদ্ধে আহ্বান করিতে না পারিয়া, পরোক্ষভাবে শক্তি-সাধকদের জীবনীর মধ্য দিয়া জাতিকে উদ্ধুদ্ধ করিতে তৎপর হইলেন।

কবিচিত্ত জ্ঞাতসারে বা অজ্ঞাতসারে যুগের প্রবণতায় সহ-যোগিতা না করিয়া পারিল না—পুরাতন প্রতীকের মধ্য দিয়া তাঁহারা নৃতন জীবনের আশা-আকাঙ্খা ও কর্ত্তব্য রূপায়িত করিতে সচেষ্ট হইলেন।

#### রচনার প্রেরণা

এই চেষ্টারই অন্থতম প্রকাশ "প্রতাপ-আদিত্য" নাটক।
বিংশ শতাব্দীর প্রথম বংসরই বৃদ্ধিমচন্দ্রের সীতারাম নাট্যরূপে
রক্ষমঞ্চের আলোকের সন্মুথে আবিভূতি হইল। সীতারামের
অধিনতা-কামনা ও চেষ্টা—তৎসহ হিন্দু-মুসলমানের ঐক্যের তথা
একজাতীয়তার স্বপ্ন জাতির চিন্তে নৃতন উদ্দীপনা স্থাষ্ট করিল।
এই উদ্দীপনায় জাতির সায়ুতন্ত্র নৃতন ও তীব্রতর উদ্দীপনার
কামনায় উদ্গ্রীব হইয়া উঠিল। সেই উদ্দীপনার মুথেই প্রতাপআদিত্যের আবির্ভাব! Indian Stage নামক গ্রন্থে শ্রীমুক্ত হেমেন্দ্রনাথ দাশগুর মহাশয় লিধিয়াছেন "Sitaram inspired Khirode
prasad to write a drama on another national hero—
Pratapaditya and it too produced a great sensation
in the country." এই 'ensation' এর অন্ততম কারণ
সম্বন্ধে তিনি আগে লিধিয়াছেন, "besides the times were

also exciting." 'পশ্চিম বঙ্গ পত্রিকা'র রবিবাসরীয় সংখ্যায় ( ৫ই অগ্রহায়ণ, রবিবার, ১৩৫৫ সাল ) ফণী রায় মহাশয় "সেকেলে কথা" প্রবন্ধে এই সময়ের এবং প্রতাপ-আদিত্য নাটক রচনার চমংকার বর্ণনা দিয়াছেন। সামান্ত একটু অংশ উদ্ধার করিবার লোভ কিছুতেই সংবরণ করিতে পারিলাম না: "এইভাবে অনেকস্থলেই তরুণদের গুপ্ত অভিযান------অসাফল্য হওয়ায় ..... বৃশ্বাধ্ব উপাধ্যায় ও ভূপেন দত্ত মহাশয় প্রমুধ কতিপয় বিশিষ্ট ব্যক্তি ষ্টারের হরি বস্থ মহাশয়ের নিকট উদ্দেশ্য উত্থাপন করা মাত্র বস্তু মহাশয় তদ্দণ্ডেই সম্মত হন… … হরি বন্ধ মহাশয় তীক্ষধী ব্যক্তি, তিনি যথন গুনলেন মৃত্যগোপাল ও অমৃত বস্তু এ সঙ্কল্পে আতক্ষে অস্থির—ছায়ারও দূরে থাকার কথা জানিয়াছেন, তথন পূর্ব্ব প্রথামত অমৃত বস্থকে উত্তেজিত করে প্রহদনের মারফত প্রচার কার্য্য না চালিয়ে অমৃত মিত্রের সাথে পরামর্শ করে ক্ষীরোদপ্রসাদকে দিয়ে গুরুগন্তীর নাটকের মারফত উদ্দেশ্য সিদ্ধ করতে বদ্ধপরিকর হন। 

कीরোদপ্রসাদ কাণে শোনা মাত্ৰ প্ৰস্তুত—পুৱাতন নানাগ্ৰন্থ ইতিহাস খাঁটতে সুরু করলেন। প্রফেসর জীযুত মন্মণ বস্থ মহাশয় এ বিষয়ে চার আনা তথ্য দিয়ে নাট্যকারকে উৎসাহিত করলেন; অমৃত মিত্রের আবেদনে 'বিজয়া চরিত্র' এবং হরি বস্থু মহাশয়ের চাহিদা মিটাতে যশোহরের এক শার্দ্দুলরব-মুধ্বিত অরণ্যমধ্যে যশোরেশ্বরীর মন্দির ও মৃত্তির সন্মধে ধ্যানরত বাঙ্গালী জাতির প্রতিনিধি স্বরূপ চঞीবর ও ভবিয়ৢৎপয়্থানির্দেশকারিনী বিজ্ঞয়াকে দাঁড় করিয়ে অপূর্বে . দৃশ্যের অবতারণা করলেন। এ রকম 'সিডিশন্' দৃশ্য কোন্ নাটকে আছে ?"

#### ভাৰ-সম্পদ

পরিকার দেখা যাইতেছে যে জাতির উদগ্র মানসিক চাহিদার মুখে উপস্থিত হওয়ার ফলেই নাটকথানি ঐরপ মঞ্চ-সাফল্যের অধিকারী হইয়াছিল। যুগটীর বিশ্লেষণ করিলে দেখা যায়, বাঙ্গালী ( ভারতবর্ষের মধ্যে তথন অগ্রণী ) हिन्नू-মুসলমানের সমবায়ে জাতি গঠন করিতে উৰ্দ্ধ, (ধ) দেশের জ্বন্ত জাতির মৃক্তির জ্বন্ত জীবনোৎ-দর্গকে দর্বাপেকা বড় ধর্ম এবং শ্রেষ্ঠ কীন্তি বলিয়া মনে করে, (গ) পারস্পরিক অনৈক্য, বিশ্বাস্থাতকতা ও স্বার্থপরতাই যে জাতির ছুৰ্গতির জন্ম দায়ী এ সভ্যকে সে মৰ্ম্ম দিয়া জানিতে ও জানাইতে চাহে, (ঘ) কারমনে বাঙালী শক্তির উদ্বোধন চাহে, (ঙ) নারী-শক্তির জাগরণও তাঁহাদের অন্ততম কাম্য বিষয়। প্রতাপ-আদিত্য নাটকে যুগের উল্লিখিত আকাজ্ঞাগুলিকে উপস্থাপিত করিতে চেষ্টা করা হইয়াছে। এইগুলি নাটকধানির ভাব-সম্পদ বলা যাইতে পারে। এই ভাব-সম্পদের আকর্ষণ বিষয়-বস্তুর সহজ আকর্ষণের সহিত যুক্ত হওয়াতেই নাটকখানির 'আকর্ষণ'-শক্তি বাডিয়া পিয়াছে এবং সেই কারণেই অভিনয়-সাফলোর মাত্রা অত বেশী।

বাস্তবিক, এই নাটকথানিতেই প্রথমে হিন্দু-মুসলমানের ঐক্যের তথা বর্ম্মনিরপেক্ষ জাতীয়তাবাদের আহ্বান শোনা যায়। হিন্দু-মুসলমান যে এক জাতি, তাহাদের একমাত্র পরিচয় তাহারা বাঙালী —হিন্দু প্রতাপের এবং মুসলমান ঈশাখার মুখে তাহার প্রথম অঙ্গীকার পাওয়া পেল। প্রতাপের ঘোষণা—"হিন্দু-মুসলমান এক মারের হুই সন্তান। এক অরে প্রতিপালিত, এক স্নেহরসসিক্ত। বাল্যে ক্রীড়ায়, যৌ্বনে মাভ্কার্য্যে, প্রতিযোগিতায়, বার্দ্ধক্যে আল্পীয়তায়—এস ভাই সব—আমরা এক প্রাণে এক মনে মারের

ত্বংধ দূর করি। পরস্পারের সহায়তায় বক্ষে মহাবশোরের প্রতিষ্ঠা করি। মাতৃসেবাকার্য্যে আর আমরা ব্রাহ্মণ নই, শৃক্ত নই, সেধ নই পাঠান নই—বঙ্গসন্থান"। (৩য় অছ—৩য় দৃশ্য দ্রঃ)।

হিন্দু প্রতাপাদিত্যের মুখে যে ঐকান্তিক আকাজ্জা আহ্বান হইরা ধ্বনিত হইরাছে, মুসলমান ঈশাধার মুখে সেই আকাজ্জাই আন্তরিক আশাসবাণী রূপে উচ্চারিত হইরাছে। ঈশা ধা প্রতাপকে তথা সমগ্র মুসলমান সমাজকে আশান্ত করিতে বলিরাছে—"ছদিন বাদে সবাই ব্যবে বাংলা মূলুক ছিন্দুরও নর, মুসলমানেরও নয়—বান্ধালীর" (৩য় আছ—৭ম দৃশ্য)। এই সাম্প্রদারিক-চেতনা-শৃষ্ট জাতীয়তা-বোধের উদ্বোধন ও প্রচার নাটকথানির অতি-মূল্যবান ভাব-সম্পদ।

বিতীয়তঃ প্রতাপের জীবনে মাতৃভূমির জন্ম আস্থাৎসর্গের যে ঐকান্তিক একাঞ্রতা দেওয়া হইয়াছে তাহারও তাব-মৃল্য খ্বই বেশী। প্রতাপ ধন চান না, ধশ চান না, প্ণ্য চান না, প্রতিষ্ঠা চান না— একমাত্র যশোর চান। প্রতাপের অটল সক্তর—"আমি যশোর চাই—নরকের প্রচণ্ড অনল-পথ ভেদ করেও যদি আমাকে বশোর কিরিয়ে আনতে হয়, তবু আমি যশোর চাই"—স্বর্গ হইতেও মাতৃভূমি প্রতাপের কাছে গরীয়সী। তাই তাঁহার অক্তরের কথা—"সম্থ-সমরে, দেহত্যাগে যে স্বর্গ আমি সে স্বর্গ চাই না। যে কার্য্যে স্বর্গাদপি গরীয়সী মাতৃভূমির বিন্দুমাত্রও উপকার হয় সে কার্য্যে যদি নরকও অদৃষ্টে থাকে, স্ব্যুকান্তঃ! যদি বুঝতে পারি—মা আমার বেঁচেছে— তা' হ'লে আমি হাসিমুখে নরকেও প্রবিষ্ট হ'তে পারি।" প্রতাপের এই কামনায় বুগের কামনাই প্রতিফলিত।

ভৃতীয়তঃ জ্ঞাতিবিরোধ, পারস্পরিক অবিধাস ও অনৈক্য <del>এবং</del> কুলু স্বার্থের জন্প দেশকোছিভা যে স্বাধীনতা লাভের ও রক্ষার অন্ত- রায় এই আত্ম-বিশ্লেষণও তথন খুবই অতিকাম্য। চতুর্থতঃ বাঙালীর —বিংশ শতাব্দীর বাঙালীর—শক্তিমন্তে দীক্ষা গ্রহণের কামনাও নাটকে রূপায়িত। গোবিন্দাসকে যশোর ত্যাগে বাধ্য করায় এবং বিজয়ার শক্তিমন্ত্রের প্রচারে উনবিংশ-বিংশ শতাব্দীর বাঙালীর বৈঞ্চব-দৈন্তের প্রতি বিরাগ এবং শক্তি-সাধনার প্রতি অমুরাগ স্থন্ধরভাবে প্রকাশ করা হইয়াছে। পঞ্চমতঃ কল্যাণীর এবং বিজয়ার মধ্যে নারী-শক্তির পুনরুষোধনের যে চেষ্টা নাট্যকার করিয়াছেন, যুগ-চেতনার কাছে তাহা কম প্রিয় ছিল না। 'না জাগিলে সব ভারত ললনা ভারত উদ্ধার হবে না হবে না'—কবির স্বষ্টির মধ্যে পুনরাবৃত্ত হইয়াছে। ষষ্ঠতঃ রাজশক্তির হস্তে প্রজার লাঞ্চনার চিত্রে রাজাকে ডাকাত আখ্যা দিয়া, নাট্যকার ব্রিটশের প্রতি ভারতীয় মনোবৃত্তির প্রকৃত পরিচয় লিপিবদ্ধ করিয়াছেন, তথা বাঙ্গালীর ব্রিটিশ বিরাগকে পরোক্ষভাবে তপ্ত করিয়াছেন। তারপর রডার উক্তির মধ্যেও ভারতবাসীকে ব্রিটিশ কি চকে দেখে তাহাও প্রকাশ পাইয়াছে — "भाषा निर्मन जुलल भाषा माञ्चय मात्रराज वाहरतरल निरमध আছে। কিন্তু কালা আদমি—অসভ্য কালা—ভ্যাম নিগার— মারিয়া ফেল-মারিয়া ফেল-উদ্ধার কর, পুণ্যি আছে"-রডার এই উক্তিটী শ্বেতকায় জাতির বিশেষতঃ ইংরেজদের মনোভাবের নিদর্শন রূপেই দেখা দিয়াছে—ফলে ব্রিটিশ-বিরাগকেই পুষ্ট করিতে সাহাযা করিয়াছে।

## নাটকের কাহিনী ও গঠন

এই সকল ভাবের আকর্ষণের সহিত কাহিনী-কৌতূহল যুক্ত হইয়া নাটকথানির শৈল্পিক দৈছকে অন্তরালে ফেলিয়া দিয়াছে। কাহিনী-কল্পনার মধ্যে নাট্যকার অপ্রত্যাশিত তথা আকৃষ্মিক ঘটনা উপস্থাপন করিয়া কাহিনীর গতিতে কৌতূহল-তীব্রতা সংরক্ষণের চেষ্টা করিয়াছেন। বিশেষতঃ যশোরেশ্বরীকে রক্তমাংসের দেহ দিতে যাইয়া যে বিজয়া চরিত্র স্পষ্ট করিয়াছেন, তাহাতে শুধু একাধারে নবীন-ভোগ্য শক্তি-দর্শন এবং বৃদ্ধ-মনোমুগ্ধকর দেবীন্যাহাদ্মই প্রকাশ পায় নাই, কাহিনীকে অলোকিক আবহাওয়ায় রোমাঞ্চকর করিয়া ভূলিয়াছে। যে বিজয়ার একহাতে প্রবীণদের মুক্তিদায়ী-মুধা ভক্তি এবং আর এক হাতে নবীনদের সঞ্জীবনীস্থরা মহাশক্তি, সেই বিজয়া-চরিত্রের আকর্ষণ সহজেই অমুনেয়। এইয়প নানা প্রকার আবেদনে নাটকথানির মঞ্চসাফল্য যথেষ্ট পরিমাণেই ঘটয়াছে এবং এখনও না হয় এমন নহে।

কিন্তু, নাটকীয় পরিস্থিতি স্থাষ্ট্র, কাহিনীর বিকাশে কৌত্হল বজায় রাখা এবং নানাবিধ ভাবের কথার যোজনা—স্থাষ্ট্রন্যাপারে উপেক্ষণীয় না হইলেও, প্রথম শ্রেণীর স্থাষ্ট্র বড় লক্ষণ ইহারা ছাড়াও অন্ত কিছু এবং সেই অন্ত কিছু—"penetrating and illuminating power of characterisation" এবং রচনার দৈহিক স্থমণ এবং মানসিক তীক্ষতা ও ব্যাপকতা। এই 'অন্ত কিছু'র হিসাবে নাটকথানি উচ্চাঙ্কের শিল্প হইতে পারে নাই।

প্রথমেই ধরা যাক্—দৈহিক স্থয়া বা গঠন-পারিপাটোর বিষয়।
প্রত্যেক শিল্প-বস্তু স্প্রত্ন পদার্থ হিসাবে "অবয়বী" বিশেষ, অর্থাৎ
নানা অবয়ব বা অঙ্গের সমাবেশে একটা মৃর্ত্তি বিশেষ। প্রত্যেক
মৃত্তিরই একটা স্বাভাবিক আয়তন বা আয়তি থাকে, আর সেই
আয়তন নির্ভর করে অবয়ব-সংস্থানের স্থয়ার উপরে এবং সেই স্থয়ার
মাত্রার উপরেই নির্ভর করে মৃত্তিটির দৈহিক সৌঠব—রপশ্রী। সেইরপ
শিল্পেরও একটা আয়তন বা 'অঙ্গ-বিস্থাস'-মাত্রা আছে এবং সেই
আয়তনের সৌঠব নির্ভর করে গঠন-স্থয়ার উপরে—"স্কি"-

সংস্থাপনের উপর। কোনও বিশেষ অঙ্গের অতিক্ষীতি বা অসম্পূর্ণতা যেমন অঙ্গীর বা দেহীর দেহ-বিক্কতিরই লক্ষণ, ডেমনি শিল্পেও কোন অংশের বা অঙ্গের অতিবৃদ্ধি এবং অতিক্ষীণতা স্বষ্ট বস্তুর অঙ্গহানিরই নিদর্শন।

'প্রতাপ-আদিত্য' নাটকে অবয়ব-সংস্থাপনের শোচনীয় ক্রটি
ঘটিয়াছে। উপস্থাপ্য বিষয়কে অসকত সদ্ধি-বিতাপে অবিভক্ত করা,
সেই বিতাপের মধ্যে মুখ্য রসের অভিমুখী করিয়া ঘটনা-সংস্থাপন করা
এবং সেই সকল ঘটনার মধ্য দিয়া চরিত্র ও রস-স্থাষ্ট করা যেরূপ
স্থান-প্রতিভার কাজ, সেইরূপ সর্বেতোমুখী স্থান-প্রতিভা নাট্যকার
কীরোদপ্রসাদে নাই।

লাটকথানির মুখ্য উপস্থাপ্য প্রতাপাদিত্যের কীর্ত্তিকাহিনী—
অত এব, দৃশ্রবাজনা ও পরিকরনা মুখ্য বিষয়ের উপস্থাপনার দিকে লক্ষ্য
রাধিয়াই করা উচিত। অথচ দেখা যায় যে, নাটকের মুখেই
আলোকপাত করা হইয়াছে শব্ধরের উপরে এবং প্রথম ছুই দৃশ্রে
প্রতাপের নাম গন্ধ নাই—অর্থাৎ ছুইটা দৃশ্রের মধ্যেও নাট্যকার বীজ্বস্থাপন করিতে পারেন নাই। ঐতিহাসিক পরিপ্রেক্ষিত রচনা
করিতে ছুইটা দৃশ্র ব্যয় করা শুধু অমিতব্যয়িত। নহে নিছক
অপব্যয় বলিয়াই নিক্ষনীয়। তারপর শব্ধর যে উদ্দেশ্রে গ্রাম
পরিত্যাপ করিলেন সে উদ্দেশ্রাহায়ী কাজ করেন নাই—
প্রজাদের ছুংখছর্দশার কথা যশোর রাজের কাছে নিবেদন
করিতেই—মুখপাত্রের কার্য করিতেই—শব্ধর প্রসাদপ্রের গরিব
প্রজাদের সক্ষে যশোর আসিয়াছিলেন। অথচ প্রেজাদের সব্ধে
বাগ্নিশান্তি করিতে তাঁহাকে দেখা যায় না; পক্ষীয় মন্তক চুর্ণ করিয়া
চমক লাগাইবার অন্তি-উৎসাহে শব্ধর আসল উদ্দেশ্রের কথাই ভূলিয়া
পিয়াছেন। নাট্যকারের লৃষ্টি বাণবিদ্ধ পক্ষীর' হারা চমক স্থাইর

মধ্যে আবদ্ধ থাকার তিনি পূর্বাপর চেতনা হারাইয়৷ কেলিয়াছেন। তারপর প্রথম আছের অষ্টম দৃশুটী সর্বতোভাবে নির্ব্ধক বলা যাইতে পারে। বিক্রমাদিত্যের সন্থেই শক্তর ও প্রতাপের মধ্যে লক্ষাবেধের যে প্রতিযোগিতা ঘটিয়াছিল তাহার পরেও—হা ঠাকুর, তোমার নাম কি !—বিক্রমাদিত্যের এই প্রশ্নটী অন্তুতই লাগে। অধিকন্ধ এই দৃশুটীতে 'টিংটিঙে ভেতো বালালী' বা 'শিড়িঙে বালালী'কে যে গালাগালি করা হইয়াছে তাহা কালাতিক্রমণ দোষে কৃষ্ট এবং খ্বই অবাস্তর। কাহিনীর বিকাশেও উহার কোন কার্যকারিতা নাই। নাট্যকার বর্ত্তমানের কাচে অতীতকে দেধিয়াছেন।

ষিতীয় অষটীও অপব্যয়ে পরিপূর্ণ। ছয়টী দৃশ্রের মধ্যে চারিটী দৃশ্রেই কেন্দ্র-বিমুধ অর্থাৎ প্রধান ঘটনার সহিত ইহাদের প্রত্যক্ষ যোগ নাই। বিতীয় দৃশ্রে যশোরের প্রান্তরে গোবিন্দদাস ও বিজয়ার মুখে জয়ভূমির মায়া-মহিমা কীর্ত্তন ভাবাদর্শের দিক দিয়া প্রশংসনীয় হইলেও বেশ পাপছাড়া। আর চভূর্ব, পঞ্চম ও ষষ্ঠ তিনটা দৃশ্র শঙ্কর-গৃহিণী কল্যাণীর জয়্র প্রযোজনা করা অবয়ব যোজনার শোচনীয় ফ্রাটি বলা যাংতে পারে। কল্যাণীকে উদ্ধার করা প্রতাপাদিত্যের যত বড় কীর্ত্তিই হউক, প্রতাপের অভ্যুত্থানের প্রত্যক্ষ চেষ্টার সহিত উহার কোন অন্তর্মক যোগ নাই। এই আঙ্কে প্রতাপাদিত্যের সনন্দলাভ —আগ্রাজীবনই প্রধান উপস্থাপ্য বিষয় হওয়া উচিত। কিন্তু নাট্যকার কল্যাণীর ব্যাপারে অভ্যুথিক আগ্রহ দেখাইতে যাইয়া শিল্প-সংযম রক্ষা করিতে পারেন নাই। বিষয়বন্তর পরিবর্দ্ধনের দিক দিয়া বিতীয় অন্তর্দী অসম্পূর্ণ ও অক্ষ।

তারপর, তৃতীর অন্ধের প্রথম দৃশ্যে নাট্যকার যে ঘটনা-সরিপাত ঘটাইরাছেন,তাহা এত অসঙ্গত ও অস্বাভাবিক যে কিছুতেই সহজ মনে প্রহণ করা যার না। নবাব সের শা কল্যাশীকে বন্দী করিতে না পারিরা আক্রোশে যশোর আক্রমণ করিয়াছেন এবং পঞ্চাশ হাজার সৈপ্তও প্রেরণ করিয়াছেন; এই আক্রমণের কারণ—শঙ্করের সাক্ষ্যে জানা যায়—"কল্যাণীকে বন্দিনী করিতে এসেছিল। আপনার জন্তে পারেনি। তাই আক্রোশে নবাব যশোর আক্রমণ করতে আস্ছে।" কিন্তু আমরা জানি যে, আগ্রা গমনের পথেই প্রতাপ কল্যাণীকে উদ্ধার করিয়াছিলেন এবং তাহা দীর্ঘকাল পূর্বের কথা। "দীর্ঘকাল অন্থপস্থিতির পর" প্রতাপ যশোরে প্রত্যাবর্ত্তন করিতেই সের খার আক্রোশ আক্রমণে চেতিয়া উঠিয়াছে—এইরূপ ঘটনা ঐতিহাসিক তো নহেই, কম্না হিসাবেও অসঙ্গত। ঘটনার সন্নিপাত তথা চমক ও কোতৃহল স্পষ্টর চেষ্টা করা নিন্দনীয় নহে, কিন্তু যেখানে সন্নিপাত হর্বল ভিত্তির উপর স্থাপিত হয়—অর্থাৎ সঙ্গতি ও সম্ভাব্য-বোধকে আঘাত করিয়া বসে, সেখানে উহাকে নিন্দা না করিয়া উপায় নাই (দৃশ্রুটীর শেষাংশ দৈবী বিভীকায় বাস্তবিকই রোমাঞ্চকর)।

তৃতীয় অকে আটটী দৃশ্যের সমাবেশে বিষয়বস্তর বিস্তার বা বিকাশ যেটুকু ঘটানো হইয়াছে তাহা আরো কম অবসরে ঘটানো যাইত। কয়েকটা দৃশ্যের অবাস্তরতা একটু লক্ষ্য করিলেই ধরা যায়। পঞ্চম ও অষ্টম দৃশ্যে রস ও ভাব কোনটাই আবেদী হইয়া উঠে নাই। অষ্টম দৃশ্যে বিজয়া মেরী মূর্তি ধারণ করিয়া যে অলোকিক আভা বিকীরণ করিয়াছেন তাহাচমক হিসাবে যত মনোলোভাই হউক—নাটকখানিকে অতিপ্রাক্কত আবহাওয়ার চাপে বেশ লযু করিয়া ফেলিয়াছে। এই একটা অক্টের মধ্যে নাট্যকার প্রতাপাদিত্যের আভ্যুদয়িক কার্য্যকলাপ অন্তর্ভুক্ত করিতে সচেষ্ট হইয়াছেন, কিন্তু তাঁহার চেষ্টা সম্ভোষজনক হয় নাই। প্রতাপাদিত্যের মধ্যাহ্ন-দীপ্তির উজ্জ্বন্য অন্তর্টীতে আশাক্ষরপ উদ্ভাবিত হয় নাই। আয়োজনের আড়গ্ররের তুলনায় প্রয়োজন-সাধন খুবই অকিঞ্ছিৎকর। অন্তর্টী প্রতিমুখ্ণ সন্ধির (পঞ্চ সন্ধি: মুখ্

প্রতিমুখ, গর্জ, বিমর্থ, উপসংহৃতি) সীমার মধ্যেই রহিয়া গিয়াছে; গর্জ-সন্ধির পরিবন্ধিততর চূড়াক্ত ভাব-বিকাশ (Climax) ইহাতে পাওয়া যার না।

চতুর্থ অঙ্কে মোগলের সহিত প্রথম সংঘর্ষ এবং প্রতাপের রাজ-নৈতিক প্রতিষ্ঠার পরম নিদর্শন আজিম খাঁর পরাক্ষর। "হয় ধ্বংস নয় হিন্দুস্থান" (হিন্দুস্থান কথাটা লক্ষণীয়) এই সংক্ষা প্রতাপের জীবনের চরম আবেগময় মূহর্ত্তের প্রকাশ। কিন্তু 'চাকসিরি' অধিকার করিতে প্রতাপ যে কারণে মরিয়া হইয়া উঠিয়াছিলেন এবং শক্ষর যে-কারণে বলিয়াছিলেন "যেমন করে হোক্ চাইই চাই"—রডার আজ্ব-সমর্পণের সঙ্গে সে কারণের শক্তি স্থিমিত হইয়া গিয়াছিল; ভৃতীয় অঙ্কের সপ্রম দৃশ্যে প্রতাপের মধ্যে 'চাকসিরি' দাবী 'চাইই-চাই' রূপে দেখা দিয়া চতুর্থ অঙ্কের বিতীয় দৃশ্যে আসিয়া তীব্রতা হারাইয়া ফেলিয়াছে।

চাকনির দাবীর তীরতা আর ফিরিয়া আসে নাই। পঞ্চমআক্রের তৃতীয় দৃশ্রের শেষের দিকে চাকনিরি অধিকারের প্রয়োজনীয়তা
দেখা দিলেও পূর্কেই প্রতাপ অস্তর্দৈন্তে তৃর্কল ও হতাশ হইয়া
পড়িয়াছেন, দেখা যায়। প্রতাপ কল্যাণীর কাছে আশীর্কাদ চাহিয়াছেন
— "আশীর্কাদ কর মা—আশীর্কাদ কর, শীঘ্র এ রাজ্যের ধ্বংস হো'ক।"
জামাতার পলায়নে প্রতাপ এতখানি অস্তর্দৈত্তে ভাঙ্গিয়া পড়িয়াছেন
যে তাহার দিব্য দৃষ্টিও গুলিয়া গিরাছে; তিনি দিব্য চক্ষে দেখিয়াছেন,
— "বাঙ্গালীর চিরস্কন তৃর্দ্দশা আবার তাকে প্রাস্থ করবার জন্ম ধীরে
ধীরে তার দিকে অপ্রসর হ'চ্ছে"। শুধু এই পর্যান্ত যাইয়াই তিনি
ক্রান্ত হইলেন না, মানসিংহ যশোর আক্রমণ করিয়াছেন শুনিয়া
— "বেশ হ'রেছে" বলিয়া আত্মপীড়নের অন্তৃত আনন্দ প্রকাশ করিলেন।
দেখা যার, তাঁহার মনে যশোরের ধ্বংস চিস্তাপ্ত উদিত হইয়াছে
এবং শিশোরের অস্তিছের কিছুমাত্রও মূল্য নাই," এমন কি রডা

যথন বলিল—"তোমার বোবানন্দ চাকসিরি দিয়ে শট্টু আনবে তা হামি কি করবে ?"—প্রতাপ তথন বিষণ্ণ হতাশায় শুধু বলিলেন— "শহর! শুনলে?" —চাকসিরির জ্বন্ত প্রতাপের মুখে দীপ্ত দাবী আর শোনা যায় নাই। স্বতরাং বসস্তরায়ের হত্যার মত দারুণ একটা কার্য্যের কারণ হওয়ার শক্তি 'চাকসিরি' অনেক আগেই হারাইয়া বসিয়াছে। তাই বসম্ভরায়ের হত্যা ব্যাপারটা নাটকে কারণহীন কার্য্যের মত খাপছাড়া। অথচ এই বসস্তরায়ের হত্যাই নাটকের —বিশেষত: ট্রাক্তেডি সংঘটনে—স্ক্রাপেক্ষা বড ঘটনা। ঘটনাটীর मधावरात नाठाकात कतिएल भारतन नार्डे धवः भारतन नार्डे विवाहे পঞ্চম আঙ্কের চতুর্থ দুশ্যে ঘটনাটী সরিবেশিত করিয়াছেন। এই ঘটনাটী নাট্যকার এত বিলম্বে উপস্থাপিত এবং এত আক্ষিক ভাবে শেষ করিয়াছেন যে নাটকের রসের ভারসাম্য ক্ষম হইয়া গিয়াছে। বসম্ভরায়ের হত্যার পরে প্রতাপ আত্মধিকারে ও অমুতাপে অন্তত্যাগ করিয়াছেন বটে, কিন্তু ঘটনাটী সূত্র:সহ অন্তর্ঘ ন্থে করুণ হইয়া উঠিতে পারে নাই। প্রতাপের আক্ষিক 'প্রস্থান' এবং নাটকের ছবিং সমাপ্তি প্রতাপের তথা নাটকের পরিণামকে ছন্দ-করুণ করিয়া তুলিতে পারে নাই। অমিতব্যয়িতার ফল অকরে व्यक्टत कलियाट्ड-श्रथम निटक नानाक्रेश व्यवस्थित घटेनाय नाटेटकत গতি অতিবিলম্বিত—বিভূম্বিত ও বটে; কিছ শেষের দিকে ঘটনা উদ্ধর্যাসে ছুটিয়া যেন হুমড়ি থাইয়া পড়িয়াছে। 'উদ্দেশ্য'-কেঞ্কিক করিয়া ঘটনা নির্বাচন করিতে না পারায়, ঐতিহাসিক উপাদানের মধ্যে ট্র্যাব্দেডির বীক্ষ নিহিত সত্ত্বেও নাটকথানি ট্র্যাব্দেডির বা উচ্চাঙ্গ রচনার গঠন পারিপাট্য পায় নাই। নাটকখানিতে অবয়ব-সংস্থানের ক্রটি শোচনীয়।

তারপর, চরিত্র-চিত্রণের কথা। পরিপাটি অঙ্গ পরিকল্পনা বা

বিক্যাস যে শিল্প-প্রতিভার অভিব্যক্তি সেই প্রতিভারই আর এক দিক—চরিত্র-স্ক্রনের ক্ষমতা। প্রথম শ্রেণীর নাটকের বড় বৈশিষ্ট্যই— "Penetrating and illuminating power of characterisation" ( Nicoll ). এই নাটকে নাট্যকার ক্ষীরোদপ্রসাদের উভয় শক্তিই অত্যন্ত ক্ষীণত্রপে পাওয়া যায়। 'চরিত্র' স্পষ্টর জক্ত যে পরিমাণ পর্যাবেক্ষণ ও অন্তর্মীক্ষণ আবশ্রক নাট্যকারের মধ্যে এই ক্ষমতার মাত্রা খুবই কম। কোন পাত্র-পাত্রীই যথার্থ ভাবে 'চরিত্র'বান হইয়া উঠিতে পারে নাই। শ্রদ্ধের অধ্যাপক শ্রীযুক্ত স্থকুমার সেন মহাশ্রের ভাষায় বলা যায় "চরিত্রগুলিতেও পরিণতির অথবা পূর্ণতার অভাব আছে" (বা: সা: ইতিহাস, ২য় খণ্ড)। বাস্তবিক নাটকের প্রধান প্রধান ব্যক্তির কাহারও চরিত্রই এই অভিযোগের বিরুদ্ধে আত্মপক্ষ সমর্থন করিতে পারে না! নাট্যকার না ধরিতে পারিয়াছেন চরিত্রের গতি-প্রকৃতি না উপলব্ধি করিয়াছেন উহার ভাব-পরিধি ও গভীরতা। এই কারণেই বিক্রমাদিত্যের মধ্যে ৰন্দ্ৰ স্বাষ্ট্ৰ করিতে যাইয়া নাট্যকার যাহা স্বা<mark>ষ্ট্ৰ</mark> করিয়াছেন তাহাকে 'শিব গড়িতে বাঁদর গড়া' ছাড়া অ.র কিছুই বলা চলে না। দ্বন্দের প্রকৃতি যথার্থরূপে ধারণা করিতে না পারায় চরিত্রটী শোচনীয় ভাবে লঘু হইয়া পডিয়াছে। সন্তানবাৎসল্য ভাত-প্রীতি এবং আত্মরক্ষার প্রেরণার মধ্যে পারম্পরিক ছন্দ্রের স্থানর অবকাশ থাকিলেও রূপায়ণের দোবে তাহা শিল্প-স্থমায় পরিণত হইতে পারে নাই। এমন কি প্রধান ও কেন্দ্রীয় চরিত্রটীতেও —প্রতাপ-আদিত্যে—ব্যক্তিত্বের স্থসম্বদ্ধ বিকাশ ঘটিতে পারে নাই। প্রতাপাদিতোর মধ্যে যতগুলি ব্যক্তিত্বের সম্ভাবনা স্বাভাবিক. তাহাদের পারস্পরিক দাবী ও দুন্দ চরিত্রটীতে স্থসঙ্গত রূপ পায় নাই। পিতার প্রতি—বিশেষতঃ খুলতাত বসন্তরায়ের প্রতি উক্তি

ও ভালবাসা—আত্মপ্রতিষ্ঠার অদম্য কামনা তথা উচ্চাকাজ্জা এবং অস্তান্ত প্রবৃত্তির পারস্পরিক ক্রিয়া প্রতিক্রিয়ায় চরিত্রটী চিন্তাকর্ষক হইয়া উঠে নাই (এই কারণেই চরিত্রটী ট্র্যাক্ষেডি-কর্মণ হইতে পারে নাই)।

তারপর, রাজা বদস্তরায়ের রূপ খুব স্পষ্ট আকার ধারণ করে
নাই। প্রতাপের প্রতি অরুত্রিম স্নেহের এবং অটল সদাশয়তার
প্রত্যক্ষ পরিচয় চিন্তাকর্ষক রূপে কোপাও অভিব্যক্ত হয় নাই।
যে তমরতা বা সহায়ভূতি পাকিলে ব্যক্তির হৃদয়াবেপের
তলনেশ পর্যন্ত সক্ত হইয়া দেখা দেয়, নাট্যকারের মধ্যে সেই
তময়তার খুবই অভাব। ফলে তাঁহার স্পষ্ট চরিত্রগুলির দৈহিক
সন্তা যতটা আছে মানসিক সন্তা ততটা নাই। তাঁহার হাতে
চরিত্রগুলির মুখ যতটা ফুটিয়াছে, হৃদয় ততটা খুলে নাই এবং
এই কারণেই নাটকখানিতে হৃদয়াবেপের পরিমাণ (emotional
love) অকিঞ্জিৎকর।

এত জ্রুটিবিচ্যতি সত্ত্বেও প্রতাপ-আদিত্য নাটকখানি বাঙ্গালীর মঞ্চে ও মনে এখনও সাদরে গৃহীত। আজও আমরা প্রতাপ-আদিত্যকে একান্ত ভাবে স্বরণ করিতে চাহি—স্বরণ করিতে চাহি বাঙ্গালীর কীর্ত্তি-মহিমাকে তথা নিজেকেই স্বরণ করিতে চাহি। আজও হিন্দু মুসলমানের ঐক্যের কামনা আমাদের প্রিয়তম জাতীয় কামনা—অগাপ্তানারিক চেতনায় জাতিকে উন্দুদ্ধ করার সাধনা আজও আমাদের শ্রেয়ঃ সাধনা, আজও আমরা প্রতাপাদিত্যের আহ্বান শুনিতে চাই—বাংলা মুসুক হিন্দুর ও নয়, মুসলমানের ও নয়—বাঙ্গালীর। নাটকথানির শৈলিক মূল্য ও মহিমা যত কমই থাকুক, এ কথা স্বীকার করিতেই হইবে যে, নাটকথানিতে যে ঘটনা ও ভাবনা সঙ্গিবেশিত হইয়াছে, ভাঁছার নিজস্ব আকর্ষণ ক্ষ

नरह: नाठेकथानि नर्भरणत या वानानीत भक्ति ও इर्सना প্রতিফলিত করিয়া দেখাইয়াছে। অধ্যাপক শ্রীযুক্ত মন্মধ মোহন বন্ধ মহাশব্ধ ভূমিকার এ সম্বন্ধে যাহা বলিয়াছেন তাহা স্বরণ করা যাইতে পারে ( অক্ষরে অক্ষরে মতের মিল না থাকিলেও), "প্রতাপ-আবিত্য নাটকখানি এক ছিদাবে আমাদের জাতীয় জীবনের ইতিহাস। বাঙ্গালীর শক্তি জগতে ছর্লভ, আবার বাঙ্গালীর দৌর্বলাও চিরপ্রনিদ্ধ, বাঙ্গালী না পারে এমন কার্য্যই নাই, অপচ বাঙ্গালী প্রবর্তিত কোনও মহাকার্য্যেরই শেষ রক্ষা হয় না, কোণা হইতে চরিত্রগত হুর্বলতা ফুটিয়া উঠিয়া সমস্তই পশু क तिश्रा (मश्रा .....वाकानी-स्नीवरनत এই हर्षविमान छत्रा ইতিহাস, এই আলো-ছায়ার অন্তুত সংমিশ্রণ, প্রতাপ-আদিত্যে অতি স্থন্দর রূপে অভিবাক্ত হইয়াছে। বাঙ্গালী চেষ্টা করিলে কি করিতে পারে. তাবার কি দোবে তাহার বছকালের চেষ্টার ফল বার্থ ছইয়া যায় তাহা নাট্যকার যথাসম্ভব চক্ষে আকুল দিয়া দেখাইয়া দিয়াছেন।"

উপসংহারে বলা চলে—নাটকথানি গঠন-পারিপাট্যে, চরিত্রচিত্রণে, শিল্প-সৌন্দর্য্যে আকর্ষণীয় হইয়া না উঠিলেও ভাব-মহিমার
জীষ্য্য নাটকথানির কম নহে। অধিকন্ত ইহার "বিষয়-বন্তর"
নিজন্ম এমন একটা আকর্ষণ আছে যাহা বাঙালীর চিত্তে অভূত
উদ্দীপনা স্থাষ্ট করিয়া থাকে। বিষয়-বন্তর নিজন্ম মহিমা, কৌভূহল
জনক ঘটনা-বিস্থাস এবং বহুকাম্য ভাব-বৈভব—এই তিনটা বিষয়ের
স্মাবেশে নাটকথানির সামগ্রিক আবেদন এবং এই আবেদনের
মাত্রা সাধারণ চিত্তকে সহজ্যেই আকর্ষণ করিতে পারে।

# আলমগীর নাটকের ঐতিহাসিক উপাদান

নিয়ের আলোচনা এছেয় ঐতিহাসিক শ্রীযুক্ত বছনাথ সরকার মহাশয়ের History of Aurangzib, \ vol III, অবলম্বনে লিখিত।

যশোবস্তু সিংহের মৃত্যুর পরেই ( ১৬৭৮ খ্রীঃ, ২৮শে নবেম্বর ১০ই পৌম, ১৭৩৫ সংলৎ) গুরংজীব ১৬৭৯ খ্রীঃ ফ্রেক্রয়ারী মাসে মাড়োয়ার অধিকার করিবার উদ্দেশ্যে আজমীর পৌছিলেন এবং থান-ই-জামান এবং তাহির বেগকে যোধপুরে সসৈত্যে প্রেরণ করিলেন। এই সময় লাহোর ছইতে সংবাদ আসিল—যশোবস্ত সিংহের হুইটী পুত্র-সন্তান জন্ম লাভ করিয়ছে; কিন্তু গুরংজীবের নীতির কোনও পরিবর্ত্তন হইল না—মাড়োয়ারে মোগল আধিপত্য প্রতিষ্ঠিত হইল।

তথন, মাড়োয়ারের রাঠোর বীরগণ যশোবস্ত সিংহের পুত্র অজিত সিংহের দাবী উপস্থাপিত করিতে দিল্লী গমন করিলেন কিন্তু তাহাতেও কোনও ফল হইল না। উরংজীব মাড়োয়ারের অধিকার ইন্দ্রসিংহকে দান করিলেন (২৬শে মে, ১৬৭৯)। রাঠোর বীরগণ হতমান ও প্রত্যাখ্যাত হইলেন বটে, কিন্তু মনের তেজ একটুও হারাইলেন না; ত্র্গাদাসের নেতৃত্বে তাঁহারা মোগল সৈল্পের অগণ্য সংখ্যার দৃঢ় ব্যুহ ভেদ করিয়া দিল্লী হইতে অজিত সিংহকে ছিনাইয়া লইয়া আসিলেন। এই সংবাদ মাড়োয়ারে পৌছিতেই রাঠোর বীরগণ কঠোর আক্রমণে মোগলদিগকে বিতাড়িত করিতে আরম্ভ করিলেন। মোগল-প্রতিনিধি দিনদার খান নাগোরে

পলাইয়া গেলেন—'মৈস্তা' ও 'শিওনা' মোগলের গ্রাস হইতে মুক্ত হইল।

এইভাবে মুখের শিকার যাওয়ায় ঔরংজীব যত স্বস্তিত,
তত ক্ষিপ্ত হইয়া পড়িলেন সরবুলন খানের অধীনে বিরাট
বাহিনী প্রেরণ করিলেন এবং এক পক্ষ পরেই নিজেই তিনি
আজমীরে যাইয়া শিবির স্থাপন করিলেন। অস্থান্ত প্রদেশ হইতে
সৈন্ত আনিয়া বলর্দ্ধি করিতে এবং মোহম্মদ আকবরের নেতৃত্বে
এবং তয়ব্বর খানের নায়কত্বে অভিযান চালাইতে লাগিলেন। একটী
খণ্ড যুদ্ধের প্রেই রাঠোরগণ গেরিলা-যুদ্ধ আরম্ভ করিল।

উরংজীব মাড়োয়ারে অত্যাচার ও পীড়নের তাওব তুলিলেন।
উদয়পুরের মহারাণা কোন মতেই উদাসীন থাকিতে পারিলেন
না। অজিত সিংহের মাতা একে মেবারী কন্সা, তারপর আশ্রয়প্রার্থিনী; মহারাণা অজিতকে আশ্রয় দিলেন এবং অবশ্রম্ভাবী মোগল
আক্রমণের বিরুদ্ধে দাঁড়াইবার জন্ম শক্তি সংহত করিলেন। ১৬৭৯
খ্রীঃ উদয়পুরের সহিত উরংজীবের প্রত্যক্ষ সংঘর্ষ বাধিয়া গেল।

১৬৭৯ খ্রীঃ উরংজীব উদয়পুর অভিমুখে যাত্রা করিলেন। হাসান আলি থান সাত হাজার অপ্রগামী সৈশুসহ প্রধান সেনাবাহিনীর জন্ম পথ প্রস্তুত করিতে রাণার রাজ্যে প্রবেশ এবং আমুষঙ্গিক লুটপাট করিতেও লাগিলেন। রাণা দেখিলেন, সমতল ক্ষেত্রে মোগল বাহিনীর সমুখীন হওয়া আর আত্মক্ষম করা একই কথা। এই কারণে তিনি সমতল ক্ষেত্র হইতে প্রজাদের সরাইয়া পার্ব্বত্য হুর্বের মধ্যে লইয়া গেলেন। 'দোবারী' গিরিপথ হইতে উদয়পুর পর্যন্ত পরিত্যক্ত প্রদেশ বাদশাহের হস্তগত হইল—এক রকম বিনা যুদ্ধেই পরিত্যক্ত উদয়পুর নগরী মোগলগণ অধিকার করিল (৪ঠা জামুয়ারী, ১৬৮০) এবং বহু মন্দির ধ্বংস করিয়া ফেলিল।

হাসান আলি খান রাণার অন্থস্কানে পার্কাত্য প্রদেশের অভ্যন্তরে প্রবেশ করিয়া নিখোঁজ হইয়া পেলেন। মোগল-শিবিরে দারুণ উৎকণ্ঠা দেখা দিল। কেহই সাহস করিয়া ভিতরে যাইতে চাহে না—এমন অবস্থা। জনৈক ভুরানী সহ সেনাপতি মীর শিহাবুদ্দিন অতি সাহসে ও কৌশলে হাসান আলি খানের স্কান উদ্ধার করিলেন। হাসান আলির সৈত্তবল আরও বাড়াইয়া দেওয়া হইলে তিনি মহারাণার শিবির আক্রমণ করিলেন এবং উদয়পুরের ১৭০টী মন্দির ধ্বংগ করিলেন। অভ্যদিকে "চিতোর"ও মোগল-অধিকৃত এবং তথাকার ৬০টা মন্দির ধ্লিসাৎ হইল। মেবারের শক্তি পর্যুদ্ভ ইইয়াছে মনে করিয়া উরংজীব (২২শে মার্চ্চ) আজ্বমীরে প্রত্যাবর্জন করিলেন।

এই মনে করাই ঔরংজীবের হিসাবের বড় ভুল। মেবার ও
মাড়োরারের মধ্যে যে আরাবল্লী পর্বতশ্রেণী তাহাই ছিল
মহারাণার প্রধান বাঁটি। মহারাজের বড় স্থবিধা ছিল এই যে
তিনি ইচ্ছামত পূর্বেব বা পশ্চিমে যে-কোন দিকে আক্রমণ করিতে
পারিতেন। কিন্তু মোগল পক্ষে উদরপুর, রাজসমূল ও দেওস্থরি
এই তিনটা প্রবেশপথ অধিকার না করা পর্যন্ত মাড়োরার এবং
মেবারের সহিত সংযোগ রক্ষা করা অসম্ভব ছিল।

মোগলগণের সন্থাপ সংযোগ রক্ষার সমস্যা বড় সমস্যা। ঔরংজীব আজমীরে ফিরিরা যাইতেই রাজপুতগণ মাথা ডুলিরা দাঁড়াইলেন এবং চারিদিক দিরা আক্রমণ জারম্ভ করিলেন। আকবরের শিবির একদিন হঠাৎ আক্রান্ত হইল, মহারাণা পার্বত্য শিবির হইতে অবতরণ করিয়া "বেদনোর" জিলার অধিকার বিস্তার করিতে লাগিলেন; এমন কি, আজমীরের সহিত আকবরের সংযোগ-পথ বন্ধ হয় এমন অবস্থা স্থাষ্ট করিয়া ভুলিলেন। মোগল শিবিরে মহাতত্ব দেখা দিল। আকবর মহারাণার আক্রমণে ব্যতিব্যক্ত হইরা উঠিলেন। ভীমিদিংহ ঝড়ের মত এক এক স্থানে আক্রমণ করিরা মোগল সৈছা নষ্ট এবং শিবির বিশৃত্বল করিতে লাগিলেন এবং মোগল-সেনাপতিরা ভয়ে অসাড় হইরা দিন কাটাইতে লাগিলেন ('Our army is motionless through fear'—so Akbar complains)। ক্রোধে ও ক্যোভে উরংজীব অন্থির হইরা আকবরকে মাড়োয়ারে সরাইয়া দিলেন এবং কুমার আজমকে চিতোরে অধিনায়ক করিয়া পাঠাইলেন। তাঁহার পরিকল্পনা ছিল—পূর্ব্ব হইতে আজম দোবারি গিরিপথে, উত্তর হইতে মোয়াজ্জম সমুক্রপথে এবং পশ্চিম হইতে আক্রম দেওসরি গিরিপথে আক্রমণ চালাইবেন। কিন্তু আজমের ও মোয়াজ্জমের সকল চেষ্টা ব্যর্থ হইল এবং আকবর কিছু কাল যাইতে না যাইতেই বিক্রোহ ঘোষণা করিয়া বসিলেন।

মাড়োয়ারে যাইয়া আকবর 'সোজাত'-এ খাঁটি করিলেন এবং 'নালোল' (গলোয়ার জিলার প্রধান সহর) অধিকার করিয়া সেথান হইতে সৈঞাধ্যক্ষ তয়বর খাঁকে দিয়া 'দেওক্স্রি' পথে কমলমীর প্রদেশ অধিকার করিবার পরিকল্পনা করিলেন। কিন্তু রাজপুতগণ মোগলদের প্রাণে এমন আতঙ্ক সঞ্চারিত করিয়াছিলেন যে তয়বর খাঁ "নাদোল" যাইবার পথে "থারোয়া"তে যাইয়া চূপ করিয়! বিদিয়া থাকিলেন। বার বার তাগিদের পর তয়বর 'নাদোল' পর্যন্ত পৌছিলেন বটে, কিন্তু গিরিপথে প্রবেশ করিতে অধীকার করিলেন। আকবর গিরিপথে প্রবেশ করিতে অঠার আদেশ দিলেন। অগত্যা তয়বর খাঁ অপ্রসর হইলেন, কিন্তু ভীমসিংহের সহিত তাহার তুমুল বৃদ্ধ হইল (ঈশ্বর দাসের ইতিহাস ক্রইব্য)। ইহার পরেই আকবরের এবং তয়বরর খাঁর মধ্যে ভাবান্তর উপ-

স্থিত হইল—তয়ব্বর খার মাধ্যমে রাজসিংহের সহিত আকবরের কূটনৈতিক সংযোগ স্থাপিত হইল। ১৬৮০ খ্রী: সেপ্টেম্বর মাসে তয়ব্বর খাঁ বেশ ঢিল দিলেন, জাঁহার না ছিল কোন উৎসাহ, না ছিল কোন ঐকান্তিকতা। ইতিমধ্যে মহারাণা রাজসিংহ (১৬৮০, ২২শে অক্টোবর) দেহত্যাগ করিলেন, কিন্তু কোন পক্ষই অন্ত ত্যাগ করিল ন।। ওরংজীবের কড়া তাগিদে আকবর ও তয়ব্বর খাঁ গিরি-পথে প্রবেশ করিতে বাধ্য হইলেন, যুদ্ধও করিলেন এবং ঝিলওয়ারা পর্যান্ত অধিকার করিয়াও লইলেন (২২শে নভেম্বর), কিন্তু ১৬৮১ থাঃ >লা জামুয়ারী আকবর রাজপুতপণের সৃহিত মিলিত হইয়া পিতার বিরুদ্ধে ফিরিয়া দাঁড়াইলেন, নিজেকে সমাট বলিয়া ঘোষণা করিলেন এবং রাজমুকুট ছিনাইয়া লইতে আজমীর অভিমুখে যাত্রা করিলেন। তবে যাত্রার ফল ভাল হইল না: আকবর না ছিলেন কৌশলী না ছিলেন একাগ্র উল্পমী, ফলে নিফল চেষ্টা করিয়া দাক্ষিণাতো পলায়ন করিতে বাধা হইলেন, আর বিদ্রোহী ও বিভ্রাপ্ত তয়কার খাঁ মোগলপকে যোগ দিতে যাইয়া নিহত इहेट्सन ।

এই সময়ে, উভয় পক্ষই সদ্ধির জন্ম উদগ্রীব হইয়া উঠিয়াছিল।
বিকানীরের শ্রামসিংহ মধ্যক্ত হইয়া (১১ই জ্বন, ১৬৮১) কুমার
আজমের সহিত দেখা করিলেন এবং উভয়পক্ষের মধ্যে সদ্ধি-সেতৃ
স্থাপন করিলেন। বাদশাহ ঔরংজীব নতুন মহারাণা জয়সিংহের
নিকট 'শোক পরিচ্ছদ' পাঠাইয়া মহারণা রাজসিংহের মৃত্যুতে
সমবেদনা জ্ঞাপন করিলেন এবং সদ্ধির ছইমাস পরে বীর ভীমসিংহ সম্রাট ঔরংজীবকে সন্মান প্রদর্শন করিতে গেলেন ও মোগলের অধীনে কার্য্যও গ্রহণ করিলেন। ঔরংজীব ভীমসিংহকে রাজা
উপাধি দিয়া আজমীরে স্থাপিত করিলেন।

### নিরে লিপিবছ ইতিহাস উভ সাহেবের রাজহান হইতে গৃহীত, কিন্তু ইহা রাজহানের আক্ষরিক অফ্বাদ নহে।

যথন রাজহিংহ ১৬৫৪ খ্রীঃ সিংহাসনে অধিরোহণ করেন, তথন
সন্ত্রাট সাজাহান দিল্লীর সিংহাসনে সমাসীন এবং তাঁহার পুত্রগণ সেই
সিংহাসন লাভের উদ্দেশ্যে শক্তি-সংগ্রহে ও বড়যন্ত্রে ব্যস্ত। দারা,
ফুজা, ঔরংজীব ও মোরাদ প্রত্যেকেই রাণা রাজসিংহকে পক্ষে
টানাটানির জন্ত গোপনে চেষ্টা করিতেছিলেন, কারণ প্রত্যেকেই
জানিতেন রাজপুতশক্তি যাঁহার পক্ষে যোগ দিবে, তাহারই ভাগ্য
স্থ্রসন্ত্র। শেষ পর্যন্ত রাণা দারার পক্ষে যোগ দিলেন, কিন্তু
দারার ভাগ্যকে প্রসন্ত্র করিতে পারিলেন না। ঔরংজীবের ভাগ্যের
জোর এত বেশী ছিল যে, সমস্ত সংহত শক্তি বার বার পরাজিত
হইল এবং শেষ পর্যন্ত ঔরংজীবই সিংহাসন অধিকার করিলেন
(১৬৫৯)।

এই ঘটনার প্রায় বিশ বছর পরে, উরংজীবের ছ্নীতির ফলে রাজসিংহকে সিংহ্মৃতি ধারণ করিতে হইল। কয়েকটী ঘটনা এমন ভাবে সরিপাতিত হইল যে মোগলশক্তির বিরুদ্ধে অসি নিজোষিত করা ছাড়া আর কোন গতান্তর পাকিল না। ঘটনাগুলি এই—

কাবুলের অন্তর্গত জামরুদে যশোবস্ত সিংছ এবং দাক্ষিণাত্যে জয়িসিংছ প্রাণত্যাগ করিতে বাধ্য ছইলে ওরংজীব রাজপুত দমনের গোপন ইচ্ছাকে কার্য্য পরিণত করিতে অগ্রসর ছইলেন। ১৬৭৯, ২রা এপ্রিল তিনি সমস্ত ছিন্দ্র উপরে 'জিজিয়া কর' ধার্য্য করিলেন এবং :৫ই জুলাই যশোবস্তের শিশুপুত্র অজিত সিংছকে দিল্লীতে বন্দী করিয়া রাখিবার আদেশ দিলেন। আরো একটী ঘটনা এই সময়ে ঘটয়াছিল। মোগল বাদশাহ রূপনগরের রাজ্বন্যারীর পাণিপীড়ন (প্রাণপীড়ন ছাড়া কি) করিবার আগ্রছে

কন্সাচীকে আনিবার জন্ত হৃই হাজার অশ্বারোহীর এক বাহিনী প্রেরণ করিয়াছিলেন। রাজকুমারী স্থণাবশেই অথবা রাজসিংহের প্রতি অন্থরাগবশেই করুন, বাদশাহের প্রস্তাব রাজপ্রতানীর তপ্ত তেজন্বিতা লইরাই প্রত্যাখ্যান করিলেন এবং রাণা রাজসিংহের আশ্রয় প্রার্থনা করিয়া পুরোহিতের হল্তে পত্র প্রেরণ করিলেন। রাণা অগত্যা শরণার্থিনীর প্রার্থনা পূর্ণ করিতে অপ্রান্ধর হইলেন এবং মোগল সৈক্তের বিরাট আয়োজন নিজল করিয়া রাজকুমারীর প্রাণ ও মান উভয়ই রক্ষা করিলেন। শিকারহারা ঔরংজীবের মনেক্রোধের ও প্রতিহিংসার আগুণ দাউ দাউ করিয়া জলিয়া উঠিল।

এই শোচনীয় পরাজয়—জিজিয়ার বিরুদ্ধে রাজসিংহের বিনয়মিশ্র তীত্র প্রতিবাদ-পত্র এবং অজিতসিংহকে আশ্রয়দান—এই
তিনটা ব্যাপার একযোগে উরংজীবকে কিপ্ত করিয়া ভূলিল—
উরংজীব মেবার আক্রমণে উল্লোগী হইলেন। পুত্রদের এবং প্রধান
প্রধান সেনাপতিদের ডাকিয়া পাঠাইলেন। আকবর আসিলেন বাঙ্গালা
ইইতে, আজিম কাবুল হইতে এবং মোয়াজ্জম আসিলেন দাক্ষিণাত্য
ইইতে। এই বিরাট সৈক্তবল লইয়া উরংজীব মেবার অধিকার
করিতে অগ্রসর হইলেন।

ওদিকে রাণা রাজসিংহ আরাবলীর শিথর-প্রদেশে আশ্রয় প্রহণ ও শিবির সন্ধিবেশ করিলেন। মোগলগণ সমতল প্রদেশ অধিকার করিয়া লইলেন—চিতোর, মগুলগড়, মন্দাসর, জিরণ, এবং অ্ঞান্ত বাঁটিও দথল করিলেন। ওরংজীব দোবারি গিরিপথের সন্ধ্রে শিবির সংস্থাপিত করিয়া পঞ্চাশ হাজার সৈত্তসহ আকবরকে উদয়পুর অধিকার করিতে পাঠাইলেন। আকবর প্রথমে বিনা বাধার অপ্রসর হইলেন এবং জনশৃত্ত রাজধানীতে শিবির স্থাপন করিলেন। তারপর গোগুগুার অভিমুখে অভিযান করিতে যাইয়া আকবর গিরিপথের, মধ্যে আবদ্ধ হইক্লা পড়িলেন। আদ্মনমর্পণ করা ছাড়া তাঁহার আর কোন উপায়ই ছিল না। এমন সময় জ্বয়সিংহের 'অতি-নির্ক্ষিচার উদারতা' (ill-judged humanity) আকবরকে শুধু অনশনের এবং আত্মসমর্পণের হাত হইতেই বাঁচাইল না, ঝিলোয়ারার পথে চিতোর পর্যান্ত পোঁছাইয়া দিল।\*

ওদিকে দিলীর থাঁ মাড়োয়ার হইতে দেউসরি গিরিপথ দিয়া
অবাধে অগ্রসর হইতে হইতে বিক্রম সোলাকি ও গোপীনাথ
রাঠোরের কঠোর আক্রমণের সম্মুখীন হইলেন, ("অসম্ভব"—
যত্নাথ সরকার বলেন)। ফাল্কন মাসে (১৬৮০, ফেব্রুয়ারী)
রাঠোরদিপের সাহায্যে রাণা দোবারি গিরিপথে উরংজীবকে পবাজিত
করিয়া চিতোরে ফিরিয়া যাইতে বাধ্য করিলেন। শ্রামল দাস
চিতোর এবং আক্রমীরের মধ্যবন্তী সংযোগ ছিল্ল করিয়া ফেলিলেন।
উরংজীব ক্র্রন চিত্তে আজ্রমীর ফিরিয়া গেলেন। সেখান হইতে
তিনি রোহিল্লা থানের অধীনে পুত্রদের জন্ম রসদ ও সৈন্ত পাঠাইবার
চেষ্টা করিলেন, কিন্তু থান সাহেবও 'পুর-মগুলে' পরাজিত হইয়া
আজ্রমীরে ফিরিয়া গেলেন (সরকার একথাও বিশ্বাস করেন না;

<sup>\*</sup> শ্রেরে যতুনাথ সরকার মহাশর এই কাহিনী বিধাস করেন না। আর
"মাস্টি" এ সম্বান্ধে যে কাহিনী বর্গনা করিয়াছেন ভাষাও বিধাস করেন না।
মাস্টি তদীয় "টোরিও-ডো-মোগর" নামক গ্রন্থে এই ঘটনাটীর অক্তরূপ
বিবরণ দিয়াছেন। তিনি লিখিয়াছেন যে রাণ। স্বয়ং উরংজীবকেই আবদ্ধ করিয়া
কেলিয়াছিলেন—এমন কি উদীপুরী বেগনও রাণার হত্তে বন্দিনী ইইয়াছিলেন।
রাণা উরংজীবকে মুক্ত করিয়া দিয়াছিলেন এবং উদীপুরীকে সসন্ধানে
বাদশাহের কাছে প্রেরণ করিয়াছিলেন। বিশেব লক্ষণীয়—৬বি (Orme)
ভাষার ক্রাগমেউস্ নামক গ্রন্থে উরংজীবকেই অবক্রছ ব্যক্তি বলিয়া মন্তব্য
করিয়াছেন।

তাঁহার মতে ওরংজীবের বা আকবরের ঐ ধরণের পরাজয় অসম্ভব )।

রাণার পুত্র ভীমসিংহও নিজ্ঞিয় ছিলেন না। তিনি গুজুরাট আক্রমণ করিলেন, ইদর অধিকার করিলেন এবং বহু নগর লুঠন করিলেন। রাণার দেওয়ান দয়াল সাহ মালব লুঠন করিলেন এবং জয়সিংহের সহিত যোগ দিয়া কুমার আজ্ঞ্মকে আক্রমণ করিলেন ও পলায়নে বাধ্য করিলেন। এইরূপে মেবার মোগল-মুক্ত হইল। ওদিকে ভীমসিংহ, নৈশ আক্রমণে মোগল-শিবির হইতে ৫০০ গবাদিপশু কাড়িয়া লইলেন এবং গণোরাতে আকবরকে ও তয়্মবার খাঁকে পরাজিত করিলেন।

জয়ের পরে জয়লাভ করায় রাণা উল্লসিত হইলেন এবং আকবরকে দিল্লীর সিংহাসনে বসাইবার উদ্দেশ্যে চক্রান্তের টোপ ফেলিতে লাগিলেন। আকবর টোপ গিলিতে ইতস্ততঃ করিলেন না— পিতার বিরুদ্ধে বিস্রোহ ঘোষণা করিলেন। আজমীরে উরংজীব তথন প্রায় নিঃসঙ্গ। মোয়াজ্জম ও আজম দ্রের পথে অথচ আকবর ছিলেন কেবলমাত্র একদিনের দ্রে। উরংজীব অগত্যা ছলের আশ্রয় লইলেন—আকবরের নামে পত্র লিখিয়া হুর্গাদাসের শিবিরে পৌছাইয়া দেওয়ার ব্যবস্থা করিলেন। কৌশল ফলিয়া গেল। রাজপুতরা আকবরকে পরিত্যাগ করিলেন, তয়কবর খাঁ উরংজীবকে হত্যা করিতে যাইয়া নিজেই নিহত হইলেন। ইতিমধ্যে মৌজাম ও আজম সসৈত্যে উপস্থিত হইতেই উরংজীব নিশ্চিস্ত ও নিরাপদ হইলেন। আকবর হুর্গাদাসের সাহায্যে কোন রকমে পলাইয়া মারাচাবীর সম্ভাজির কাছে গেলেন এবং সে স্থান হইতে ইংরেজ জাহাজে চড়িয়া পারস্যে পাড়ি দিলেন।

এই সময়ে বিকানীররাজ খ্যামসিংহ মধ্যস্থ হইয়া মেবারের সহিত মোগলের সন্ধি সংস্থাপন করিতে চেষ্টা করিলেন।

## নাটকে গৃহীত উপাদানের ঐতিহাসিকতা

এ কথা অনায়াদেই বলা যাইতে পারে যে চারিটী বিচ্ছিন্ন কাহিনীর সমবায়ে আলমগীর নাটকথানি রচিত হইয়াছে-আলমগীরের পারিবারিক ও রাজনৈতিক পরাজ্ঞারের (এবং পরাজ্ঞা সত্ত্বেও অপরাজেয়ত্বের) রূপ উপস্থাপিত হইয়াছে। এই চারিটী काहिनी—( > ) क्रপक्याती काहिनी, ( २ ) खेतः कीव-উिम्शूती काहिनी, (৩) ভীমসিংহ-জন্মসিংহ কাহিনী, (৪) মাডোরার ও মেবারের বিরুদ্ধে ঔরংজীবের অভিযান কাহিনী। ইহাদের মধ্যে উদিপুরী কাহিনী যেমন বাদশাহ ওরংজীবের পারিবারিক গণ্ডীর ব্যাপার, তেমন ভীম সিংহ-জয়সিংহ কাহিনীটীও রাণা রাজসিংহের পারিবারিক পরিধির ঘটনা; আর রূপকুমারী কাহিনী রাজনৈতিক সংঘর্ষ কাহিনীরই একটী উপধার৷—মুখ্য রাজনৈতিক ব্যাপারের সহিত প্রত্যক্ষ যোগ না থাকিলেও ইহা রাজনৈতিক গণ্ডীর মধ্যেই চলিয়া গিয়াছে। এই কাহিনীর একটা বিশেষ অর্থাৎ হৈত মর্যাদা আছে। একদিকে রাজকুমারী ঔরংজীবের পারিবারিক পরাজয়ের নিমিত্ত কারণ আবার অন্তদিকে মেবার আক্রমণের অক্ততম কারণও। যাহা হউক উল্লিখিত চারিটা প্রধান কাহিনীর সমবায়ে নাটকথানির কাহিনী গঠিত।

এখন, এই কাহিনীগুলি ঐতিহাসিক কি না এই প্রশ্নের উত্তরের উপরেই যে নাটকখানির ঐতিহাসিকতার সাধারণ রূপ নির্ভর করিতেছে—এ কথা বলাই বাহুল্য। আমরা দেখি,—এই চারিটী কাহিনীই এক হিসাবে ঐতিহাসিক। আণুবীক্ষণিক গবেষণার আলোকে কাহিনীগুলির হুই একটী ভিন্তিহীন বলিয়া ধরা না পড়িতে পারে এমন নহে, কিন্তু বর্ত্তমান ইতিহাসে স্থান দেওয়া হয় না বা চলে না বলিয়াই কোন ঘটনা আনৈতিহাসিক হইয়া যায় না—যদি

মর্ব্যাদাশালী কোন বিবরণে উহার উল্লেখ থাকির। থাকে ভাহা হইলে উহাকে ঐতিহাসিক বলিতে ভারত আমরা বাধ্য। এই হিসাবে নাটকথানির মৃল কাহিনীগুলি ঐতিহাসিকই বটে। রূপকুমারী সম্বন্ধে বা ভীমসিংহের জন্মরহস্থ বিষয়ে টড সাহেবের রাজস্থানে স্পষ্ট বিবরণ পাওয়া যায়, তারপর ঔরংজীবের উদিপ্রী সম্পর্কে যে হুর্মলতা ছিল তাহাও ইতিহাস-ক্থিত—আর মাড়োয়ার ও মেবারের বিরুদ্ধে ঔরংজীবের অভিযান তো আলমগীরের জীবনের অভতম প্রধান ঘটনা।

কিন্তু নাট্যকার কাহিনীগুলি যথাযথরপে প্রয়োগ করেন নাই।
কোন কোন কাহিনীকে এত করনা-মাংসল করিয়াছেন যে অনেক
পরিমাণে উহা বিরুত হইয়া উঠিয়াছে। কোনটীর পরিণতি নিজের
খেয়ালেই অনৈতিহাসিক করিয়া ফেলিয়াছেন। দৃষ্টাস্তম্বরপ বলা যাইতে
পারে যে রূপকুমারী বৃত্তাস্তকে নাট্যকার নাটকে যে রূপ দিয়াছেন
তাহাতে অনৈতিহাসিকতার মাত্রা অনেক পরিমাণে প্রকট হইয়া
পড়িয়াছে। কামবক্সের রূপনগরের রাজকুমারীর রূপ পরথ করিতে
যাওয়া এবং উদিপুরীর শিবিরে রূপকুমারীর 'সম্রাজ্ঞী মা'কে দেখিতে
যাওয়া শুরু কল্পনাই নহে, খাঁটি উৎকল্পনা। রূপকুমারী-কাহিনীকে
বিস্তার করিবার অধিকার নাট্যকারের অবশ্রই আছে, কিন্তু আছে
বিলাই তিনি সম্ভাব্যের গণ্ডী মুছিয়া ফেলিতে পারেন না।

বিতীয়তঃ ভীমসিংহ-জয়সিংহ কাহিনীর কথা ধরা যাক্। টভ সাহেব 'বুনেরা'র রাজার মুধে ভনিয়া লিথিয়াছেন—

"A few hours only intervened between his entrance into the world and that of another son called Bhim. It is customary for the father to bind round the arm of a new-born infant a root of that species of grass called—'amirdhob'—the imperishable 'dhob'......The Rana first

attached the ligature round the arm of the youngest apparently an oversight though in fact from superior affection for his mother. As the boys approached to manhood, the Rana apprehensive that this preference might create dissention, one day drew his sword and placing in the hand of Bhim (the elder) said, it was better to use it at once on his brother than hereafter to endanger the safety of the state. This appeal to his generosity had an instantaneous effect and he not only ratified 'by his father's throne' the acknowledgement of the sovereign rights of his brother but declared to remove all fears—he was not his son if he again drank water within the pass of Dobari.......His cup bearer (panairi) brought his silver goblet filled from the cool fountain but as he raised it to his lips, he recollected......poured the libation on the earth......he proceeded to Bahadoor Shah......but quarrelling with the imperial general he was detached with his contingent west of the Indus where he died.

দেখা যায় রাজস্থানের মতে ভীমসিংছ সিদ্ধতে প্রাণত্যাগ করেন।
কিন্তু নাটকে দেখা যায় ভীমসিংছ 'দোবারি' গিরিপথে ঔরংজীবের
সন্মুখে প্রাণতাগ করেন। কিন্তু সরকার লিখিত History of
Aurangzib নামক গ্রন্থে পাওয়া যায়—"Two months after
the treaty the heroic Bhim Shimha paid his respects
to the emperor and was taken into Mugul service
with his son". একেন সরকার মহাশার এই সম্বন্ধেই পাদটীকার
লিখিয়াছেন—Bhim Simha was created a Raja and
posted at Ajmer for the war with the Rathors." স্কুডরাং
এ সিদ্ধান্ত অনিবার্য্য যে নাট্যকার ভীমসিংহের যেরূপ পরিণাম
ঘটাইয়াছেন ভাছা রাজস্থান-সমর্থিত এবং ইতিহাস-ক্ষতিও নছে।

তৃতীয়ত: বীরাবাঈএর ভীমিদিংহের প্রতি ম্বেছ-আসক্তি নির্দোষ क्झना वटहे, किन्न '(नावाजी-चाटहे' ( २ म अड, ६ म मुना ) वीजावाके त्य দৃশ্য দেখাইয়াছেন,—মাতৃত্বের নিরপেক্ষ অভিব্যক্তি হিসাবে তাহা খুবই চিত্তাকর্থক হইলেও ঘটনাটার কোন ঐতিহাসিক বা কিংবদস্তী মূলক ভিত্তি নাই। ঘটনাটী চমংকার কিছু রোমাঞ্চকর। চতুর্বত: কামবক্সকে পৌছাইয়৷ দিতে জয়সিংহের সঙ্গে যাওয়া√এবং কিছুক্ষণ পরেই অতিনাটকীয়ভাবে ভীমসিংহের ওরংজীবের সন্মুখে,—বিশেষতঃ দিন্নী-প্রাদাদ-রংমহলএ উপস্থিতি অদম্ভব অতিকল্পনা। নাট্যকারের এই করনার মূলহত্র খুব সম্ভব টচের রাজস্থান হইতে গৃহীত-অবগ্য উনোর পিণ্ডি বুধোর ঘাড়ে দিয়া। রাজস্থানে পাওয়া যায় যে আকবর যথন গিরিপথে আবদ্ধ হইয়া পডিয়াছিলেন তথন জয়সিংহ আকবরকে উদারতাবশে উদ্ধার করিয়াছিলেন এবং চিতোর পর্যান্ত পৌছাইরাও দিয়াছিলেন। রাজস্থানের এই কাহিনীটুকু কামবক্সের স্থিত জ্বাসিংহের সৃত্রী হিসাবে যাওয়ার পরিকল্পনায় পর্য্যবসিত হইয়াছে, আর ইহারই সৃহিত জড়ানো হইয়াছে মাফুচির "স্টোরিয়ো-ডো-মোগর" গ্রাম্বের বর্ণিত কাহিনী। কথিত আছে একদিন বাদশাহ জয়সিংহের মুখোমুখি পড়িয়া গিয়াছিলেন এবং উদারতার ছল করিয়া আত্মরক্ষা করিতে সক্ষম হইয়াছিলেন। নাট্যকার এই তুই 'কথা'কে একত্র করিয়া যে সমীকরণ করিয়াছেন, তাহা অতিকল্পনায় পরিণত হইয়াছে। রংমহলের মর্য্যালার দিকে নাট্যকার একটুও দৃষ্টি রাখেন নাই। মোগলের রংমহলকে এত বে-আবরু ও 'বেওয়ারিস' কল্পনা করা সঙ্গত নহে।

পঞ্চমত: ঔরংজীবের উদিপুরী ছুর্রলতা। রূপনগরের রাজকুমারীর সহিত উদিপুরীর প্রতিবৃদ্ধিতা ইতিহাস-ক্ষিত না হইলেও অস্বাভাবিক ও অসম্ভব নহে। শেষ বয়সের প্রণায়িণী—'বৃদ্ধস্য তরুণী ভার্য্যা' উদিপুরী যে নিজ প্রতিপত্তি রক্ষা করিবার জন্ম রুণকুমারীর সহিত

প্রতিষন্ধিতা তথা ঔরংজীবের বিরুদ্ধাচরণ করিবে ইহা খুবই স্বাভাবিক। এই হিসাবে উদিপুরীর প্রেমের রাজ্যে আক্সপ্রতিষ্ঠা অক্র্বরাধার চেষ্টা নির্দ্দোষ পরিকল্পনা। কিন্তু আপত্তি এধানে নহে; আপত্তি এই যে, উদিপুরীকে নাট্যকার একেবারেই বে-আবক ও বেসামাল করিয়া ভূলিয়াছেন। ইতিহাসকার শ্রীযত্ত্বনাথ সরকার মহাশয় লিপিয়াছেন—"····Aurangzib's yonngest and best loved concubine Udipuri Mahal, the mother of Kambakhsh...The contemporary Venetian traveller Munuchi speaks of her as a Georgian slave-girl of Dara-Shukho's harem who on the downfall of her first master become the concubine of his victorious rival. She seems to have been a very young woman the time as she become a mother in 1667, when Aurangzib was verging on fifty. She retaind her youth and influcece over the Emperor till his death and was the darling of his old age. Under the spell of her beauty he pardoned the many faults of Kambaksh and overlooked her freaks of drunkenness which must have shocked so pious a Muslim", नांहरक ঔরংজীবের উদিপুরী মোহ স্থলরভাবেই দেখান হইয়াছে কিছ উদিপুরীকে 'স্থান-কাল-পাত্র' নিরপেক্ষ করিয়া ফেলা হইয়াছে।

ষষ্ঠতঃ মাড়োয়ার অধিকার এবং মেবার অভিযানের কথা :—
ইতিহাসে আছে—যশোবস্তের মৃত্যুর পরে ছুর্গাদাস অজিত সিংহকে
ঔরংজীবের কবল হইতে ছিনাইয়া লওয়ার সঙ্গে সঙ্গোর মাড়োয়ারের
বিরুদ্ধে সৈছা প্রেরিত হয়। মহম্মদ আকবরের সেনাপতিছে এবং
তয়্মব্রর ধার নায়কতায় এই অভিযান অগ্রসর হয়। ইহার কিছুকাল
পরেই মহারাণা রাজসিংহ বুদ্ধে যোগদান করেন। মেবার অধিকার
করিবার জন্ম ঔরংজীব প্রায় সর্ব্রশক্তি নিযুক্ত করিলেন কিন্ত তাহার

वामना पूर्व इंहेन ना । क्इ क्इ वर्तन- खेत्रः कीव निष्कं शिति-शर्यत মধ্যে বন্দী হইয়। পড়িয়াছিলেন এবং রাজসিংহ উদারতাবলে তাঁহাকে মুক্ত করিয়া দিরাছিলেন ( যেমন মাফুচি, ওমি প্রভৃতি )। এই কথা অনেক ঐতিহাসিক অস্বীকার করিলেও ইহার ঐতিহাসিকতা কাব্যের ক্ষেত্রে অম্বতঃ অবশ্র স্বীকার্য্য। তবে ভীমসিংছের জনপাত্রহন্তে প্রবেশ ও অखिम भन्नन এবং छेत्रः खीटवत मृत्थं हिल्नु-मूननमारनत मिनन-कामना অনৈতিহাসিক এবং অসমত কল্পন। তারপর সপ্তমতঃ, দিলীর খাঁ'কে যে পরিষাণ প্রাধান্ত দেওয়া হইয়াছে আকবরের সহিত দিলীর খাঁ'র জামাতা-খণ্ডর সম্বন্ধ বিষয়ে ইতিহাসে কোনও কথাই জানা যায় না। History of Aurangzib গ্রন্থের তৃতীয় ধণ্ডের ৫২ পৃষ্ঠায় আকবরের ইতিহাস যেটুকু দেওয়া হইয়াছে তাহাতে এ সম্পর্কের কোন আভাসই নাই। তারপর ঔরংজীবের ওয়াজিরের (প্রধান মন্ত্রী) তালিকায় যে কয়জনকৈ পাওয়া যায়, ফাঞ্চিল খান, জাফর খান (১৬৬৩-৭০), আসাদ খান (১৬৭৬ হইতে ৩১ বংসর) ভাঁছাদের মধ্যে দিলীর খাঁর নাম নাই, তারপর বক্শিদের নামের তালিকায়ও তাঁহার নাম নাই। অফান্ত খান-ই-সামান, 'সদর-উস-সাহরস' কান্ধী প্রভৃতির তালিকাতেও দিলীর থাঁকে পাওয়া যায় না। দিলীর বড় যোদ্ধা ছিলেন এবং দারার পক্ষ ত্যাগ করিয়া खेतःकीटवत शत्क त्यांग निया हिल्लन। ताक्र पूछ-वृतकत ममत्र निनीत খা উত্তর ভারতে ছিলেন—ইতিহাদের সাক্ষ্যে এই সংবাদই পাওয়া यात्र । ১৬११ औः चागष्टे मारम खेतरकीय थान-हे-काहानरक माकिनारका হইতে ডাকিয়া পাঠান এবং দিলীর থাকে দাকিণাতো পাঠাইয়া त्मन। छेक थान-रे-कारानरे मार्णाशास्त्र चिष्यान ठालारेशाहितन। অতএব দিলীর থাঁকে অত অন্তরঙ্গ করিয়া অন্তন করিবার কোন হেডু নাই। ১৬৭৬ খ্রীঃ ৮ই অক্টোবর হইতে পরবর্তী ৩১ বংসর পর্যান্ত আসাদ

ধান উজীর (প্রধান মন্ত্রী) ছিলেন অর্থাৎ রাজপুত-যুদ্ধের সময়ে দিলীর ধাঁ উজীর ছিলেন না। স্থতরাং দিলীর ধাঁ ঐতিহাসিক ব্যক্তি হওয়া সত্ত্বেও যে ভূমিকা গ্রহণ করিয়াছেন তাহা ইতিহাস-লক্ষত নহে।

তারপর উদিপুরীর ঐতিহাসিক পরিচয়। নাটকে উদিপুরীকে "আরমানী বিবি" বলা হইয়াছে। এ সম্বন্ধে ইতিহাসে নানা মত দেখা যায়: উরংজীবের সমসাময়িক ভিনিসীয় প্রমণকারী মামুচির মতে উদিপুরী দারাশিকোর হারেমের দাসী-কন্তা, জাতিতে জজ্জীয়, ওমির মতে সিরকাশিয়ান, উভ সাহেব ওমির মত উল্লেখ করিয়া লিখিয়াছেন— "Orme calls her a Cashmerian, certainly she was not a daughter of the Rana's family. Though it is not impossible she may have been of one of the great families of Shahpura or Bunera (then acting independently of the Rana) and her desire to burn shews her to have been Rajpoot". দেখা যাইতেছে উড্সাহেব উদিপুরীকে রাজপুত কন্তাই বলিতে চাহেন। ঐতিহাসিক সরকার উডের মত গ্রহণীয় বলিয়া মনে করেন না। যাহাই হউক, উদিপুরীকে 'আরমানী বিবি' বা 'কাশ্মিরী বেগম' বলায় অনৈতিহাসিকভা-দোব ঘটে নাই।

উপসংহারে বলা যায় যে, নাটকখানি যে কয়টী কাহিনীর সমবায়ে রচিত, উহারা য়ূলতঃ ঐতিহাসিক বটে, কিন্ধ নাট্যকার অতিকয়না ঘারা উহাদের ঐতিহাসিক বিশ্বদ্ধ অনেক পরিমাণে নষ্ট করিয়া ফেলিয়াছেন। নাটকের চরিত্রশুলির প্রায় সব কয়টীই নামতঃ ঐতিহাসিক এবং কার্য্যতঃ আতিশয়্য দোবে ছুই হইলেও প্রায়-ঐতিহাসিক। পুরুষ চরিত্রের মণ্যে পুরোহিত দীপটাদ নামতঃ অনৈতিহাসিক কিন্ধ কার্য্যতঃ ঐতিহাসিক এবং নারী-চরিত্রের মধ্যে। 'স্কুলাতা' নামে ও কার্য্যে নিছক কায়নিক।

## আলমগীরের সাধারণ সমালোচনা

'আলমগীর' পঞ্চান্ধ একথানি ঐতিহাসিক নাটক \*— দিল্লীর বাদশাহ উরংজাবের— দিশ্বিজয়ী আলমগীরের জীবনের পারিবারিক ও রাজ-নৈতিক ঘটনার উপাদান-সমবায়ে রচিত। বলা যাইতে পারে যে, 'কাশ্মীরী বেগম' তরুণী ভার্য্যা উদিপুরীর সহিত কৌশল-ছন্দ্রে বা শক্তি-প্রতিযোগিতায় এবং মেবারের রাণা রাজসিংহের সহিত রাজনৈতিক এবং সামাজিক ছন্দ্রে অপরাজেয় আলমগীরের শোচনীয় পরাজয় সত্ত্বেও অপরাজেয়ত্ব দেখান তথা তাঁহার অভ্ত জটিল ব্যক্তিত্বের বিশ্লেষণ করা নাটকথানির মুখ্য উপস্থাপ্য। পারিবারিক ও রাজনৈতিক ঘটনাগুলি মনে হয় নাটকের বহিরক্ষ, নাটকখানির অস্তরক্ষ আরুতি উরংজীবের জটিল ও বছরূপী ব্যক্তিত্বের নানামুখী অভিব্যক্তি-পরম্পরা —পরাজয়ের ভিতর দিয়া অপরাজয়ত্বের প্রতিষ্ঠা। নাটকখানিতে ১৬ ৭৮ ঝ্রীঃ হইতে ১৬৮০ খ্রীষ্ঠান্দ পর্যান্ত এই হই বংসরের রাজনৈতিক ঘটনাকে মূল ভিত্তিরূপে গ্রহণ করা হইয়াছে, এবং এই মূল ভিত্তির

\* এই নাটকথানি ১৯২১ খ্রীষ্টাব্দের ১০ই ডিসেম্বর "বেক্সল থিয়েট্রিকাল কোম্পানী কর্ত্ক (ম্যাডান থিয়েটার কোম্পানীর বাক্সালা বিভাগ) প্রথম অভিনীত হয়! নাম ভূমিকায় অবতীর্ণ হন (অধ্যাপক) দিশিরকুমার ভাতৃড়ী এম. এ, এবং এই অভিনয়েই সাধারণ রক্সমঞ্চে তাঁহার প্রথম ও শুভ অবতরণ।

্রথম রজনীর পাত্র-পাত্রী: আলমগীর—শিশির ভাত্নড়ী, এম.এ, রাজসিংহ—প্রবোধ বস্থু, গরীব দাস—নৃপেন বাবু, ভীমসিংহ—সভােন দে, দয়াল সা—শীতল, কামবক্স—তুলদী বন্দ্যোপাধ্যার, রামসিংহ—গোপাল ভটাচার্ঘ্য, বীরাবাঈ—বসন্তব্যারী, রপকুমারী—প্রভা । ]

সহিত আমুবঙ্গিক রূপে রূপকুমারী-কাহিনী, ভীমিসিংহ-জয়সিংহকাহিনী এবং উদিপুরী-কাহিনীকে মিশাইয়া দেওয়া হইয়াছে। ফলে,
নাটকথানির মূল কাহিনী-উপাদান প্রধানতঃ চারিটী—(>) আলমগীররাজসিংহ-কাহিনী, (২) আলমগীর-উদিপুরী-কাহিনী, (৩) রূপকুমারীকাহিনী এবং ভীমিসিংহ-জয়িসংহ-কাহিনী।

নাটকে বিবিধ ছন্দ্রের অবতারণা করা হইয়াছে এবং একই কালীন পরিসরে করা হইয়াছে। এই ছল্ছের একটীর নাম দেওয়া যায়—পারি-বারিক আর একটা রাজনৈতিক। নাটকের কেন্দ্রীয় চরিত্র আলম-গীরকে এই তুইটা ছন্তের সন্মুখীন করা হইয়াছে। পারিবারিক দ্বন্দের ক্ষেত্রে আল্মগীরের প্রতিযোগী তাঁহারই মোহিনী প্রেয়সী উদিপুরী—দেহের রূপে, মনের গুণে বিমোহিনী উদিপুরী। এই উদিপুরীর রূপের অহংকার ভাঙ্গিবার জন্ত আলমগীর রূপনগরের রপকুমারীকে অন্তঃপুরে আনিবার যে দুঢ় সঙ্কর করিয়াছিলেন, দুঢ়তর সঙ্করের সহিত উদিপুরী অপরাজেয় আলমগীরের সে সঙ্কর ব্যর্থ করিয়া দিয়াছেন, অপরাজেয়কে সত্যই পরাজিত করিয়াছেন। আর রাজনৈতিক দল্বের ক্ষেত্রে আলমগীরের স্থযোগ্য প্রতিদ্বন্দী—রাজপুত-গৌরব মহারাণা রাজিদিংহ-অপরাজিত রাজিদিংহ। রূপকুমারীকে ছিনাইয়া লইয়া রাজিসিংহ আলমগীরের মুখের গ্রাসই কাড়িয়া লইয়াছিলেন আর যশোবন্ত সিংহের পুত্র অজিতসিংহকে আশ্রয় দিয়া এবং জিজিয়ার বিরুদ্ধে প্রতিবাদপত্র পাঠাইয়া আলমগীরের আলমগীর বকেই কুণ্ণ করিয়া দিয়াছিলেন। কিন্তু আলমগীর সর্বশক্তি নিয়োগ করিয়াও এই ঘলে জয়লাভ করিতে পারেন নাই— দেবগিরি গিরিগুহার মধ্যে আবদ্ধ হইয়া পিপাসায় আর্ত্তনাদ ও রাজিদিংহের কাছে অফুচ্চারিত বশুতা স্বীকার করিয়াছেন। এই চুই ক্ষেত্রের পরাজয়ই নাটকের উপস্থাপ্য বহিরক।

### নাটকথানির শ্রেণী-পরিচয়

ভারতীয় সাহিত্য বিচারের পশ্ধতি অমুসরণ করিলে আমাদের নাটকথানির প্রধান রস্ট্রী নির্দ্ধারণ করিতে হইবে—'কোন্ রসের নাটক ?'—এই প্রশ্লের মীমাংসা করিতে হইবে। অগুভাবে বলা যায় যে—নাটকথানির কেন্দ্রীয় চরিত্রের পরিণাম আমাদের যে বিশেষ ভাবটী উদ্রিক্ত করিয়া থাকে, সেই ভাবটীকে নির্ণয় করিতে হইবে। কেবলমাত্র স্থ-পরিণাম বা হুঃথ-পরিণাম—এই হুইভাগে ভাগ করাই এক্ষেত্রে যথেষ্ট্র নহে, যে বিশেষ স্থায়িভাব নাটকটীর ঘটনা-পরম্পরার মধ্য দিয়া ব্যক্ত বা রসতা প্রাপ্ত হইয়াছে সেই বিশেষ স্থায়িভাবটীকেই খুঁজিয়া বাহির করিতে হইবে—উপলব্ধি করিতে হইবে— "the main spirit" বা "impression"কে ( "the unity of impression which the auther always strives to produce"—Sarcey in A theory of the Theatre. \*

প্রশ্ন এখন এমন কোন স্থায়িভাব নাটক হইতে পাওয়া যায় কি না? কেছ হয়ত বলিবেন যে এই ধরণের কোন বিশেষ ভাব প্রধান হইবেই এমন কি কথা আছে? আধুনিক অনেক নাটকে চরিত্র-বিশ্লেষণ করিবার অথবা সমস্তা সমাধানের ঝোঁক অত্যধিক মাত্রায় প্রকাশ পাইয়া থাকে এবং এই সকল নাটকে রস-স্পষ্টর দিকে যভটা লক্ষ্য না থাকে, বিশ্লেষণ ও সমাধানের বা প্রচারের দিকে তভোধিক লক্ষ্য থাকে। এই সকল নাটকে কোন একটা ভাব স্থায়ী বা প্রধান হয় এমন কথা বলা চলে না; অতএব রসের প্রশ্ন সব ক্ষেত্রে না তুলাই উচিত। নাটক রসাত্মক হইবেই এমন কি কথা?

<sup>\*</sup> It is rather interesting to note that, their insistence on impression, these modern critics were anticipated by the ancient writers on Sanskrit drama—"The theory Drama" By A. Nicoli.

এই शतरात युक्तित जाशाज-केन्द्रना युक्त थाक, जामात मन হয়, ইহার ভিত্তি খুব পাকা নহে। চরিত্র-বিশ্লেষণ, চরিত্র-স্থাষ্ট, সামান্ত-উপস্থাপন কাব্য স্ষ্টির উপায়, লক্ষ্য নছে। চরিত্র-স্ষ্টি বলিতে কয়েকটা প্রধান ভাববন্ধের (dominant sentiment) প্রবণতার ফলে, ব্যক্তি বিশেষ বিশেষ পরিস্থিতিতে কি কি ভাবে আচরণ করে না করে তাহাং রূপায়িত করা বুঝায়। আর সমস্তা উপস্থাপনা তখনই কাব্য বলিয়া গৃহীত হয়, যখন সমস্থাটী ব্যক্তির চরিত্রের মধ্য দিয়া উপভোগ্য রূপে আত্মপ্রকাশ করে। স্থতরাং, 'ভাব'বিহীন চরিত্র অসম্ভব এবং সেই কারণে কেন্দ্রীয় চরিত্রের মধ্যে প্রধান 'স্থায়িভাব' পাওয়া একেবারে অসম্ভব হইতে পারে না। এই প্রসঙ্গে সমালোচক এলারডাইস নিকলের কথা স্বরণ করা যায়। Unity of impression সম্বন্ধ আলোচনা করিতে যাইয়া তিনি আধুনিক স্মালোচকদের 'impression'-প্রবণ্তার উল্লেখ করিয়াছেন এবং লিখিয়াছেন—"This however, may be said :-That every great drama shows a subordination of the particular elements of which it is composed to some central spirit by which it is inspired and that any drama which admits emotion not so in subordination to the main spirit of the play will thereby be blemished." সমালোচক নিকল সংষ্ঠত সাহিত্য-শাল্কের আলোচনা-পছতিকে "Oriental Approach" বলিয়া শ্ৰদ্ধা দেখাইয়াছেন এবং সিদ্ধান্ত করিয়াছেন—"This system of Oriental Approach is in essential agreement with that of those who emphasise all-important the 'idea' or "impression" received from witnessing a dramatic "work of art"

যাহাই হউক. আলমগীর নাটকের কেন্দ্রীয় চরিত্রের বৈশিষ্ট্য ও উহার প্রধান ভাব আছে এবং চরিত্রটীর প্রধান ও স্থায়িভাব— "উৎসাহ" —বীর রসের স্থায়িভাব। এই স্থায়িভাবটীই যে আলমগীর চরিত্রের মধ্যে অভিব্যক্ত বা নিষ্পার হইয়াছে নাটকের দৃশুগুলি পর্যালোচনা করিলেই উপলব্ধি করা যায়। দিখিজয়ীর অটল অভিযান, অকম্পিত আত্ম-প্রত্যয় ও নির্ভীকতা এবং স্থৈতীক্ষ দৃষ্টি-শক্তি ও কৌশল আলমগীর চরিত্রের ছর্ভেন্ত বর্দ্ম-প্রধান বৈশিষ্ট্য। এই বর্ম কথনও আলমগীরের দেহ হইতে বিচ্যুত হয় নাই-এমন কি পরাজ্বের ছর্দ্দিনেও নহে। পরাজ্বের পরিবেশেও আলমগীর এমন দুচভাবে তাঁহার অপরাজেয়ছকে পরিক্ষট করিয়া ভূলিয়াছেন যে পরাজ্যই যেন পরাজিত হইয়। পড়িয়াছে। দৃষ্টাস্থের অভাব নাই—চতুর্থ অঙ্ক তৃতীয় দুশ্রে যেখানে ওরংজীব কোন বাহিরের শক্র দার। নির্জিত নহেন, যেখানে আপনার নির্জান সন্তার হস্তেই নিজে বিশেষভাবে লাঞ্চিত, সেখানেও আলমগীর নিশ্রভ হইয়া পড়েন নাই—আত্মপ্রতায়ের গরিমা-দীপ্তিতে পর্কের মতই তিনি ভাস্বর। চিরবিজ্ঞয়ীর অটল আত্মপ্রত্যয়—"পুণ্য তো আছেই এবং চির্দিন থাকবে। আমার সাহস আছে এবং চির্দিন্ই থাকবে। সে সাহসের মালিক ছনিয়ায় একমাত্র আমি।" \*

পঞ্চম অঙ্কের বিতীয় দৃশ্যে—একটী মাত্র কথা ক্ষণপ্রভার দীপ্তিতে সমগ্র চরিত্র-ভূমিকে উদ্ভাসিত করিয়া ভূলিয়াছে। ভীমসিংহ যথন বলিলেন—"বদি ছর্ভাগ্যবশে এই অন্ত্র আপনার বিক্তমে উভোলন

\* জুলিয়াস সিজারকে মনে পড়ে—
......danger knows full well
That Caesar is more dangerous than he:
We are two lions littered in one day,
And I the elder and more terrible.

করি ?" — আলমগীর শুধু বলিলেন—"কুদ্র বালক! আমি আলমগীর! 'আমি আলমগীর!' - অই একটীমাত্র কথা চরিত্রটীর বক্সকঠোর আত্ম-বিশ্বাসকে—সমগ্র সন্তাকে যেন এক নিঃশ্বাসে প্রকাশ করিয়া দিয়াছে। \*

তারপর, পঞ্চম অক্টের অন্তম দৃশ্যে—দিলীরও স্থন্দর আলোকপাত করিয়াছেন—"আপনার তুল্য নির্ভীক পুরুষ এ জগতে আর
আছে কি না জানি না।" শেষ দৃশ্যে (পঞ্চম অক্ট, দ্বাদশ দৃশ্য)
দোবারি গুহাপথের মধ্যে আবদ্ধ অবস্থার আলমগীর যে অনমনীয়
ইম্পাত-স্থকঠিন মেরুদণ্ডের পরিচয় দিয়াছেন তাহা বিশায়কর
বীরদ্বেরই দীপ্ত প্রকাশ। মৃত্যুর মুখোমুখি দাঁড়াইয়া তিনি মৃত্যুকে
শাসাইয়াছেন—নির্ভীকতা ও আত্মপ্রত্যায় যেন তাঁহার সন্তা হইতে
দীপ্ত তেজে বিচ্ছুরিত হইয়াছে—"দাঁড়াও মৃত্যু দ্রে—আমি
আলমগীর। পরাজিত অবস্থায় আলমগীর কথনও মরতে পারে না—

"না—না—আমি আলমগীর !" এই উক্তি নিভীক বীরত্বের প্রদীপ্ত শিখা। অপরাজের বীরত্ব শেষ নিঃশ্বাস পর্যন্ত আলমগীরের মধ্যে অস্থিরভাবে বিরাজ করিয়াছে এবং সেই কারণেই পরাজিত হইয়াও আলমগীর অপরাজেয়ই রহিয়া গিয়াছেন।

এই হিসাবে, বলা যায় যে উৎসাহই আলমগীরের প্রধান স্থায়িভাব এবং নাটকথানি, আপাত-দৃষ্টিতে অন্তরূপ মনে হইলেও, প্রকৃতিতে 'বীর-রসাত্মক'.।

<sup>\*</sup> ম্যাক্বেথের উক্তিই যেন উছা রহিয়াছে-

<sup>-</sup>The mind I sway by and the heart I bear Shall never sag with doubt nor shake with fear.

### খালমগীর ট্রাজেডি না কমেডি

আলমনীর নাটকথানির শ্রেণী-পরিচর করা বেপ একটু ছংসাধ্য ব্যাপার, কারণ নাটকথানি আক্তিতে একরূপ, প্রাকৃতিতে অক্সরপ। নাটকথানির মধ্যে আপাতঃ যাহা চোথে পড়ে, তাহা আলমনীরের পরাজ্য—পারিবারিক কেত্রে উদিপুরীর কাছে এবং রাজনৈতিক কেত্রে মেবারের রাণা রাজসিংহের কাছে। উদিপুরী প্রেমের রাজ্যে আধিপত্য রক্ষা করিতে আলমনীরের সহিত শক্তি-পরীক্ষায় অবতীর্ণ হইয়াছিল আর রাজসিংহ যশোবস্থের পুত্র অজিতসিংহকে আশ্রম দিয়া এবং জিজিয়া করের বিরুদ্ধে প্রতিবাদ-পত্র প্রেরণ করিয়া আলমনীরের বিরুদ্ধাচরণ তথা আলমনীরত্ব অত্বীকার করিয়াছিলেন—আলমনীরের সহিত ছক্ষে প্রবৃত্ত হইয়াছিলেন। এই উভয় ক্ষেত্রেই আলমনীর কার্য্যত পরাজিত স্কৃতরাং নাটকথানির কেক্সীয় চরিত্রে জ্ব-সমস্যার ভৃপ্তিকর সমাধান ঘটয়াছে এ কথা বলা যায় না। কারণ প্রতিক্ষেত্রেই তিনি পরাজিত।

বান্তবিক নাটকের কেন্দ্রীয় চরিত্র আলমগীর আত্মিক তারসাম্যের হিসাবে একটা বিপর্যান্ত ব্যক্তিত্ব—(Frustrated Soul).
কি পারিবারিক ক্ষেত্রে, কি রাজনৈতিক ক্ষেত্রে, কোন ক্ষেত্রেই
তিনি বাধা অতিক্রম করিতে পারেন নাই, প্রত্যেক ক্ষেত্রেই তাঁহার
ভাগ্যে পরাজয়—অধিকন্ত মনোবিকারের প্রকোপে চরিত্রটা
অপ্রকৃতিত্ব, এক সন্তার (নিজ্ঞান-আসংজ্ঞান) কাছে তাহারই অস্ত্র সন্তা শোচনীয় ভাবে নির্জিত। জাগ্রত অবস্থায় আলমগীর প্রবলপ্রতাপ কিন্তু নিন্ত্রিত অবস্থায়—"এক একদিন এক একটা মশার
গানেও··শিউরে উঠেন···"। তাহার আত্মা অন্তর্নিরোধে থিওত।
উদিপুরীর ভাষায় বলা যায়—ভাঁহার মধ্যে—"ত্বটো মাছ্য আছে।
একটা নকল আলমগীর, একটা আসল। নকলটা যথন সুমায়

তথন আসলটা জেগে ওঠে। আবার নকলটা যথন জাগে তথন আসলটা গভীর নিদ্রায় ডুবে যায়; বাইরে ভার অন্তিখের কিছু চিহ্ন পাকে না।" এই দিক দিয়া চরিত্রটীর ব্যক্তিছে অন্তর্কিচ্ছেদ (dissociation of personality) ঘটিরাছে দেখা যায় এবং দেখা যায় যে চরিত্রটী শুধু বহিঃশক্তির কাছেই পরাজিত তাহা নহে. নিজের কাছেও নিজে নিজিত ও লাঞ্চিত। অতএব, যে আলমগীর চরিত্র একটা অন্তর্ভির বিপর্যান্ত বাক্তিত্ব পারিবারিক, রাজনৈতিক এবং ধর্মনৈতিক কোন ক্লেটে বাঁছার শঙ্কল সিদ্ধিরূপ পরিগ্রহ করিতে পারে নাই—উদিপুরীর কাছে যিনি শোচনীয়ভাবে পরাজিত, রাজসিংহের হল্তে যিনি প্রকৃত প্রস্তাবে বন্দী হইয়াছেন এবং ইস্লাম ধর্মের মাহান্ধ্য রক্ষা করিবার সম্বন্ধ করিতেই যিনি নিজের আসল সন্তার কাছে "কাফের" গালি ভনিয়াছেন-এক কথায় এতদিক দিয়া বিপর্যায় আসিয়া বাঁহাকে ঘিরিয়াছে, সেই আলমগীর "শোচনীয়" এ কথা না বলিয়া উপায় নাই। এতবড একটা প্রচণ্ড ব্যক্তিত্বের শোচনীয় তুরবন্থা—বাস্তবিকই "sight of a losing struggle"—ট্যাজেডিরই অমুকুল পরিবেশ। এই হিসাবে, চরিত্রটীকে ট্র্যাজেডি-করুণ বলিবার বেশ একটা ঝোঁক আসিতে পারে; মনে হইতে পারে যে আলমগীর নাটকথানি ট্রাক্তেডি-করুণ নাটক।

কিন্ত বিশেষ ভাবে লক্ষ্য করিবার এই যে নাটকথানি 'ট্র্যাজেডি' হইরা উঠে নাই—উহার পরিণাম বিষাদান্তক নহে। প্রথমতঃ যে অন্তর্গন্ধ আত্ম-বিদারণের জন্ত, উভয় সন্তার সংঘর্ষ ও সংক্ষোভের জন্ত করণ হইয়া উঠে, সেই ধরণের অন্তর্গন্ধ নাটকে পাওয়া যায় না। যেটুকু আছে তাহা নাটকথানিকে ট্র্যাজেডির বিষাদময় মহিমা দিতে অক্ম। বিতীয়তঃ স্কাপেক। উল্লেখযোগ্য কথা এই

বে, নাটকথানির পরিণাম বিধাদময় বা শোচনীয় নছে। উপসংহারে
যদিও আলমগীরকে পরাজয়েরই পরিবেশের মধ্যে দাঁড় করানে।
হইয়াছে, তবু উপস্থাপনার বৈশিষ্টো আলমগীরের অপরাজেয়জের
মহিমাই পরিব্যাপ্ত; অধিকত্ত উভয়পক্ষই (মোগল-রাজপুত) হিন্দুমুসলমানের মিলন-কামনার এমন এক শ্রেয়স্কর ও প্রশান্ত পরিবেশ
স্থাষ্টি করিয়াছে বে, জয় পরাজয়ের হিসাব-বৃদ্ধি মহনীয় একটী
চেতনায় আছয় হইয়া গিয়াছে।

নাটকের উপসংহারে পরাজিত অথচ আত্মিক বলে অপরাজের আলমগীর মেবারের মহারাণা রাজসিংহকে আলিঙ্গন করিয়াছেন। অতএব নাটকথানি ট্র্যাজেডি পরিণাম পায় নাই এবং পায় নাই বলিয়াই—নাটকথানি কমেডি—আরো নির্দ্দিষ্ঠভাবে বলিলে—ট্র্যাজিকমেডি, কারণ বহিঃপ্রকৃতিতে ট্র্যাজেডির আবহাওয়া থাকিলেও অন্তঃপ্রকৃতিতে কমেডি।

### নাটকথানির সাহিত্যিক স্থান

'আলমগীর' নাটকখানি যে নাট্যকার ক্ষীরোদপ্রসাদের সর্বশ্রেষ্ঠ রচনা এ বিষয়ে প্রায় প্রত্যেক সমালোচকই একমত। শ্রুদ্ধের ডাঃ
শ্রীস্কর্মার সেন মহাশয় লিখিয়াছেন—"আলমগীর ক্ষীরোদপ্রসাদের
ঐতিহাসিক নাটকের মধ্যে শ্রেষ্ঠত্বের দাবী করিতে পারে।" বন্ধুবর
অধ্যাপক শ্রীঅজিতকুমার ঘোষও লিখিয়াছেন—"আলমগীর ক্ষীরোদপ্রসাদের কীতির বিজয় বৈজয়ন্তী।" বাস্তবিক, আলমগীর নাটক
ক্ষীরোদপ্রসাদের রচনার মধ্যে তথু শ্রেষ্ঠই নহে, এই নাটকে নাট্যকার
ক্ষীরোদপ্রসাদ নব-শক্তির পরিচয় দিয়াছেন এবং তাঁহার সাধারণ
বৈশিষ্ট্যের সীমা অতিক্রম করিয়া গিয়াছেন। এই নাটকে চরিত্রন্থন্টি,
অন্তর্ধ ক্ষুবণে এবং রচনাবিক্সানে নাট্যকার যে ক্ষমতার পরিচয়

নিয়াছেন, তাঁহার পূর্বের রচনায় সে ক্ষমতার পরিচয় পাওয়া যায় না।
স্থতরাং এমন কথা বলা যায় য়ে, আলমগীর ক্ষীরোদপ্রসাদের নাট্যকার
জীবনে রুগান্তর স্চনা করিয়াছে। নাট্যকার ক্ষীরোদপ্রসাদের সাধারণ
বৈশিষ্ঠ্য সম্বন্ধে প্রথম প্রবন্ধে যে আলোচনা করা হইয়াছে—তাহাতেও
এই কথা বিশেষভাবে বলা হইয়াছে যে, 'আলমগীর' নাটকে ক্ষীরোদপ্রসাদের নতুন শক্তির সন্ধান পাওয়া গিয়াছে। এক কথায় বলা চলে
—আলমগীর পাকা হাতের রচনা। এই নাটকে যেমন পাওয়া যায়
তাঁহার সমবেদনশীলতার পরিচয়, তেমনি পাওয়া যায় প্রকাশক্ষমতা
—কাব্যিক বাগ্রীতি —চমৎকার বাগ্ভিক্ষমা।

সমবেদনশীলতার ফলে রাজ্বসিংহ, বীরাবাঈ, ভীমসিংহ, আলমগীর, উদিপুরী প্রভৃতি প্রায় চরিত্রগুলিই অন্থভাব-সবল—প্রাণবান্ অর্থাৎ ইহারা শুধু কথাই বলে নাই, অনুভবও করিয়াছে।

 গাল দেবে—আমি শুনে হাসবো। মুসলমান আমার জয় বোবণা ক'রবে—আমি শুনে কাঁদবো।" এথানে উদিপুরীর বাগ্-ভদিমা—
"·····প্র হ'ল কিন্তু আমার ফুর্ভাগ্য সে আপনার মুখ-সাদৃশ্য লাভ করতে পারবে না। চকুতারকায় সে সেই এদের গাচ নীলিমা মাখিয়ে নিয়ে এপেছে। তার বর্ণে কাশ্মীর পাহাড়ের সেই অফণগর্ভ তুষার শ্রী জড়িয়ে গিয়েছে। তার মুখখানায় সমস্ত অর্জ-প্রফুরিত কাশ্মীর-কুমুনের বিজড়িত রহস্ত, তার কাদয়ে অজ্বর উ কুসিত সেই সমস্ত কুমুমগন্ধের প্রেরণা। তার রূপের অস্তরাল থেকে কাশ্মীরী প্রকৃতি নিত্য আমাকে শুনিয়ে বলে—আর কেন স্থী, ও অসার সৌন্ধর্যের মাঝে, তুমি ফিরে এস।" এখানে বীরাবাল বলে—"করসিংহ! আমি দেখছি প্রভাতের অক্কণ আমাকে অক্সারবর্ণা প্রেতিনী করবার ক্রন্ত উদ্যাচলের অন্তরালে বসে এখন থেকেই আমার বুকের রক্ত দিয়ে তার কুদ্ধ চকু রঞ্জিত ক'রছে।" এই ধরণের প্রকাশ-ভঙ্গীর দুষ্টান্ত বছত্বলেই পাওয়া যায়। \*

দেখা যায়, এই নাটকে ক্ষীরোদপ্রসাদ নিবিড়তর সহদয়তার, ব্যাপকতর কল্পনা-শক্তির এবং স্কৃতির প্রকাশ-বৈচিত্র্যের পরিচয় দিয়াছেন।

#### নাটকের নানা রস ও ভাব

পূর্বেই বলা হইয়াছে, নাটকের কেন্দ্রীয় চরিত্রে যে ভাবকে স্থারিরূপ দেওয়া হইয়াছে ভাহার নাম উৎসাহ এবং উহ়া বীররসেরই স্থায়িভাব।

\* এই ধরণের বাগ্-ভদিষা দেখিয়াই ডাঃ ত্রীযুক্ত সূত্যার সেন মহাশর বলিয়া কেলিয়াছেন—"করেকটী নাটকে ছিলেক্রলালের প্রভাবে পড়িয়া ক্লীরোদচক্রে সংলাপের উচিত্যের ব্যক্তিক্রম করিয়াছেন। তবে ক্লীরোদচক্রের ভাষা ক্ররাণি বিভাতীয় হয় নাই"।

অস্থাস্থ চরিত্রেও এই ভাব পাওয়া না যায় এমন নছে, ভীমিসিংই উহাদের মধ্যে অপ্রগণ্য। এই রস ছাড়াও নাটকে বাৎসল্যরস, হাস্থরস প্রভৃতিও সৃষ্টি করা হইয়াছে। রাজসিংহের ও 'বীরাবাঈ'-এর মাধ্যমে বাৎসল্য; গঙ্গালাস, গরীবদাস এবং দয়ালশার মাধ্যমে প্রভৃতক্তি ও দেশভক্তি; কামব্কসের আলম্বনে মাতৃতক্তি; আকবর-মোসাহেব রামসিংহের আশ্রয়ে হাস্থরস এবং উদিপুরীর মাধ্যমে পতি-প্রেম সৃষ্টি করিয়া নানা রসে ও ভাবে নাটকথানিকে নাট্যকার সৃষ্ট্র করিয়া ভুলিয়াছেন।

আর. ভাবের দিক দিয়াও নাটকখানির আকর্ষণ কম নহে প্রভৃত্তি, দেশপ্রীতি, মাতৃত্তি, প্রাতৃবাৎসল্য, উদার মহুয়াছাতিমান, নির্নিমেষ কর্ত্তব্যনিষ্ঠা নানা চরিত্রের আশ্রয়ে প্রকাশ করা হইয়াছে। বিশেষতঃ 'জাতির গ্লানির সময় মহাত্মা'র আবির্ভাব ঘোষণা. 'সত্য'কে অন্তরূপে এবং 'ত্যাগ'কে ধর্মরূপে গ্রহণ করিবার অমুপ্রেরণা. অন্তবলের উপরে আত্মবলের মর্য্যাদা স্থাপন—"অন্তরে বাহিরে শুদ্ধি'র আয়োজন—"বিলাসিতাকে কায়মনোবাক্যে ত্যাগ" করার সঙ্কর (পঞ্চম অন্ধ, চতুর্থ দৃশ্য) যুগমনের প্রভাবে এবং যুগমনকে আকর্ষণ করিতেই উপস্থাপিত হইয়াছে এবং উহারা নাটকথানির ভাব-মৃল্যুই বৃদ্ধি করিয়াছে। অধিকন্ত হিন্দু-মুসল্মান মিলন-মন্ত্রের প্রচার অন্তত্ম মুখ্য উদ্দেশ্যের আকারেই নাটকে স্থান পাইয়াছে। এই উদ্দেশ্যের চাপে ঐতিহাসিক সত্যকে পর্যান্ত নাট্যকার বাকাইয়া ও বিক্বত করিয়া ফেলিয়াছেন—ছিন্দু-মুসলমানের মিলনের প্রতি উচ্ছল আলোকপাত করিতে চেষ্টা করিয়া আলমগীরকে দিয়া রাজিসিংহকে আলিঙ্গন করাইয়া ছাড়িয়াছেন, তথা যুগের জন্ম একটী অতি মূল্যবান এবং অত্যাবশুক প্রচারকার্য্য করিয়াছেন।

তারপর, চারণীগণের গীতি (পঞ্চম অহ, পঞ্চম দৃশ্য)—'ভাষা

নাহি জ্বানে কথার বাঁধিতে এ নব জ্বাগর-গান'কে শুধু কথাই বাঁধে নাই স্থরে স্থার করিয়া দিয়াছে। রাজপুতগণের জ্বাগরণকে উপলক্ষ্য করিয়া নাট্যকার ভারতের নব-জ্বাগরণকে যে বন্দনা করিয়াছেন তাহা ভারতের প্রত্যেকটা হৃদয়কেই স্পর্শ করিয়াছে এবং আজও করে—কারণ "আবাল বৃদ্ধ মায়ের সেবক—মায়ের সেবিকা নারী"! আর আজও সকলে—"বিজয়-নিশান তুলিয়ঃ আকাশে" মাতৃভূমির জয়গান গাহিতে চাহে।

এই ভাব-মূল্য বা বৈশিষ্ট্য নির্দ্ধারণ করিবার প্রসক্তেই নাটক-থানির রচনার প্রেরণা সম্বন্ধে তুই একটা কথা বলা স্থসঙ্গতই হইবে: বিদেশী শত্রুর বিরুদ্ধে সংগ্রাম করিবার জন্ম দেশবাসীকে আহ্বান করা—নারীপুরুষ নির্বিদেষে দেশমাতৃকার সেবায় আত্মদান করা. হিন্দু-মুসলমান ছুই সম্প্রদায়কে একস্থতে আবদ্ধ করিয়া জাতীয়তা-বোধকে নিবিড় করিয়া তোলা—মহাত্মা গান্ধীর আত্মবলের সংগ্রামে দেশবাসীর অভূতপূর্ব্ব সাড়া এবং আত্মবলের সংগ্রামের প্রতি জাতির ঐকান্তিক আন্থা ও সহযোগিতা জাগ্রত করা এই দকল দামাজিক প্রেরণার এবং অস্তর্দ ন্দ-গভীর চরিত্র স্বষ্টির শৈল্পিক প্রেরণার সংযোগে নাটকখানি রচিত। বলা যাইতে পারে অতীত কাহিনীর কাঠামোতে নাট্যকার বর্ত্তমান ভাবের প্রতিমা গড়িতে চেষ্টা করিয়াছেন। আলমগীর পুরাতন হইলেও তাঁহার নানা সন্তার পরস্পরিক দৃশ্ব, (আধুনিক ব্যাশার এবং রাজপুতদের দেশপ্রাণতা প্রথিত থাকিলেও) মহান্তার আবিষ্ঠাবের সংকেত (১৯২১ খ্রী: নাটকথানি রচিত ও প্রথম অভিনীত), অস্তবল অপেকা আত্মবলের উপর অধিক গুরুত্বারোপ, বিলাসিতা-বৰ্জন প্রভৃতি ছারা বিদেশীয় ত্রব্য বর্জনের নির্দেশ নৃতন পরিবেশের প্রেরণা হইতেই আসিয়াছে। যুগ-চেতনার প্রেরণা হইতে वानिवाद धर्मन नव উপामान वाहिवा नहेत्न त्या याहेर्द नावेक्यानि পুরাতন ইতিহাস লইয়া লিখিত হইলেও উহার ভাব ও কল্পনা রচনাকালীন আবহাওয়া হইতেই গৃহীত এবং রচনার প্রেরণাও সেখান হইতেই আসিয়াছে। আর না আসিয়াও পারে না। যুগের ব্যক্ত বা বাঞ্চিত আকাজ্জাকেই সংজ্ঞানে বা আসংজ্ঞানে প্রত্যেক শ্রষ্টাই রূপ দিতে চেষ্টা করিয়া থাকেন। কারণ স্পষ্টের বড় উদ্দেশ্ম আনন্দ দেওয়া এবং ঐ আনন্দ নির্ভর করে ব্যক্তির অর্থাৎ সমাজ্ঞের বাসনা চরিতার্থ করার উপরেই। যুগের প্রবৃত্তির সহিত যে-রচনার কোন যোগ থাকে না সে-রচনা বৃগমনে কোনও আনন্দদায়ক আবেদন জাগাইতে পারে না এবং পারে না বলিয়াই মূল্য-বিচারে হেয় হইয়া থাকে।

### নাটকের গঠন-বৈশিষ্ট্য

নাটক-রচনার সময় তিনটা ঐক্যের দিকে লক্ষ্য রাথিবার জন্ম প্রাচীন সমালোচকগণ নির্দেশ দিয়াছিলেন। ইহাদের বলা হইয়াছে—
(১) কাল-ঐক্য (Unity of Time), (২) স্থান-ঐক্য—(Unity of Place) (৩) বিষয়-ঐক্য (Unity of Theme)। কিন্ধ "কাল-ঐক্য" এবং "স্থান-ঐক্য" রীতি বহুকাল আগেই লজ্মিত হইয়া গিয়াছে এবং আজ্ফাল রক্ষণ অপেক্ষা লজ্মনের হারাই রীতিটাকে অতি বেশী সন্মান দেখান হয়। তবে 'বিষয়-ঐক্য' রীতি এক হিসাবে 'নাই' আবার অন্ত হিসাবে 'আছে'ও বলা চলে। আরিষ্টটল প্রভৃতি বিষয়-ঐক্য' বলিতে যাহা বুঝাইতে চাহিয়াছেন তাহার হিসাবে 'বিষয়-ঐক্য' রীতিও বহু আগেই লজ্মিত হইয়া গিয়াছে, কিন্ধ 'বিষয়-ঐক্য' বাপক অর্থে প্রয়োগ করিলে দেখা যাইবে যে 'বিষয়-ঐক্য' আজ্ঞ আছে—রচনার মূল বা প্রধান উদ্দেক্তের ধারা ধরিয়াই সেই 'ঐক্য' গড়িয়া উঠিয়া থাকে। আধুনিক সমালোচকের অনেকে এই

ঐক্যকেই অক্তভাবে 'Unity of Impression' বলিয়া থাকেন। কিন্তু খাটি 'বিষয়-এক্য' বলিতে যাহা বুঝায়-অর্থাৎ উপস্থাপ্য বিষয় ছাড়া অবাস্তর কোন বিষয়ের অবতারণা করা উচিত নহে, একটী নাটকে একটা বিষয়কেই অভিব্যক্ত করিতে হইবে, এবং অন্ত অবাস্তর ঘটনা আসিয়া নাটকের মুখ্য ঘটনা-প্রবাহের ধারা বিচ্ছিন্ন না করিয়া ফেলে সে দিকে কড়া দৃষ্টি রাখিতে হইবে-এই 'বিষয়-ঐক্য'ও আজ উপেক্ষিত। আজিকার নাটকে ( বাঙলা নাটকে ) এই ধরণের 'বিষয়-একা' দেখা যায় না। বিশেষতঃ ঐতিহাসিক নাটক গুলিতে অবাস্তর ঘটনার ভিড় খুবই বেশী—প্রধান কাহিনীর পাশা-পাশি একাধিক অপ্রধান কাহিনীর নিজস্ব নিজস্ব গতিবৈচিত্র্য লইয়া বিরাজ করিয়। থাকে। ফলে দূর-নিকট সকল আত্মীয়-স্বজনের যৌণ পরিবারের মত আকারে যেমন হয় উহা বড় প্রকারে তেমন হয় বিচিত্র। বাংলা নাটক—ঐতিহাসিক নাটক অবশ্য,—এই দিক দিয়া বেশ একটা নৃতন জাতিতে পরিণত হইয়াছে। ইহার কাহিনীর লক্ষ্যাভিমুখী গতি তে৷ থাকেই—উপকাহিনীগুলিও নিজ্য নিজস্ব লক্ষ্যের দিকে চলে এবং পরিণাম খুঁ জিয়া থাকে।

নাট্যকার ক্ষীরোদপ্রসাদ বিষ্ঠাবিনোদ মহাশয়ের এই নাটকখানি ( আলমগীর ) গঠনের দিক দিয়া শুধু যে আকারে বড় এবং প্রকারে বিচিত্র তাহাই নহে, নাটকখানি বিশৃগ্রল ও 'দৈত-উদ্দেশ্ত'ক। ইহা যেন হুই কাণ্ডে বিভক্ত: এক, উদিপুরী-রূপকুমারী কথার পূর্বকাণ্ড; হুই, আলমগীর-রাজদিংহের যুদ্ধের উত্তরকাণ্ড। একটী শেষ হুইলে আর একটী কাণ্ড যেন আরম্ভ ও শেষ হুইয়াছে। হুইটী উদ্দেশ্ত প্রধান হুইয়া পড়ায় নাটকখানির 'বিষয়-ঐক্য' খুবই ব্যাহত।

তবে একটা কথা যে এখানে না বলিবার আছে এমন নছে: একই সময়ে পারিবারিক ও রাজনৈতিক প্রতিদ্বন্দিতা যে অসম্ভব ঘটনা তাহা বলা চলে না। এবং এই হুই প্রতিম্বন্ধিতার সন্মুখীন এমন কোন চরিত্র সৃষ্টির চেষ্টা করিলেই যদি 'বিষয় ঐক্য' না পাকে, তাহা হইলে বিষয় ঐক্য অপেকা সত্য ও স্বাভাবিককেই বেশী শ্রদ্ধা করা সঙ্গত। কথাটী সত্য, কিন্তু আপত্তি সেখানে নহে, আপত্তি এই যে ঘটনাবিক্সাস এমন হইয়া পডিয়াছে যে নাটকথানির পর্বভাগ স্পষ্টাকারেই চোথে পড়ে। এবং মনে হয় যে-বিষয়কে প্রারম্ভে বীজ্ঞরূপে উপস্থাপিত করা হইয়াছে তাহা উপসংহার-পরিণাম লাভ করিবার পরে আর একটা আফুষঙ্গিক বিষয় পরিণতি খুঁজিতে চেষ্টা করিতেছে। প্রথম দুর্ভাটীর উপস্থাপনা অন্তরূপ হইলে এবং রূপ-কুমারী কাহিনীকে অত প্রশ্রম না দিলে নাটকের ঐকিকতা অকুঃ থাকিত—এ অনুমান অন্তায় নহে। তবে একথাও অবশ্ৰ বলা উচিত যে প্রথম দৃশ্রে উদিপুরী অর্থাৎ রূপকুমারী কাহিনী অগ্রাধিকার পাইয়াছে বটে, কিন্তু রাজনৈতিক প্রতিদ্বন্দিতার কথা যে একেবারে শোনা यात्र नाई अपन नरह। नांहेरकत तीक रय विश्वेश छाहा अकति ক্থার মধ্যেই পাওয়া যায়— "এত যুদ্ধবিগ্রহের চিম্ভার ভিতরেও রূপ-নগরওয়ালীকে আনবার জন্ম যদি সমাটের ইচ্ছা জেগে উঠে ?" কিন্তু দেখা যায়, মুখপাতে উদিপুরীর সঙ্কল্পের উপরেই বেশী পরিমাণে আলোকপাত করা হইয়াছে।

এই ক্রটি ছাড়াও ঘটনা-বাহুল্য, অবাস্তর ঘটনার সমাবেশ নাটক-ধানির গঠনগত অভ্যতম ক্রটি। ডাঃ শ্রীস্কুমার সেন মহাশয় এ সম্বন্ধে লিথিয়াছেন, "ঘটনার ভিড় এবং ভূমিকার বাহুল্য না থাকিলে নাটকটী উৎকৃষ্ট হইত।" নাটকখানির দৈর্ঘ্য বাস্তবিকই ক্লান্তিদায়ক। এই কারণে কোন্ কোন্ অংশ বাদ দিলে মূল নাটকের সৌন্দর্য্য বা রস- হানি হইবে না তাহাও নির্দেশিত করা হইরাছে। দ দেখা যায়, প্রায় দৃশ্রেই তারকা চিক্লিত অংশ আছে এবং ছুই একটা গোটা দৃশ্রও বর্জনীয় হইরা আছে। বিশেষ ক্রপ্তব্য এই যে এই সকল অংশ ত্যাগ করিলেও "মূল নাটকের সৌন্দর্য্য বা রসহানি ঘটিবে না'। অতএব অবাস্তবের পরিমাণ যে কম নহে বলাই বাহুল্য এবং নাটকথানির গঠন খুব পরিপাটি নহে—এ সিদ্ধান্তও অনিবার্য্য।

### নাটকে চরিত্র-সৃষ্টি

নাটক-তত্ত্ব-বিশেষজ্ঞ এলারডাইস নিকল মহাশয় একস্থলে বলিয়াছেন যে, উচ্চাল্পের নাটকের বড় বৈশিষ্ট্য—"penetrating and illuminating power of characterisation"—অর্থাৎ অন্তরম্প্রবেশী ও সমুদ্ভাসী চরিত্র স্পষ্টের ক্ষয়তা। নাট্যকার ক্ষীরোদপ্রসাদের মধ্যে এই ক্ষয়তার দৈয়া আছে—পূর্ব্বেই এ বিষয়ে দৃষ্টি আকর্ষণ করা হইয়াছে এবং সেখানেই একথা বলা হইয়াছে যে, মাত্র ছই একটী স্থলেই নাট্যকার চরিত্র-স্পষ্টতে সন্তোষজনক স্কলী প্রতিভার পরিচয় দিয়াছেন। আলমগীর নাটক ক্ষমতা-দৈছের সেই ব্যতিক্রম স্থল। এই নাটকে নাট্যকার যেমন দেখাইয়াছেন স্ক্ষরতা। তাই প্রায়্ব চরিত্রেরই মন ও হ্লয় বেশ সংলক্ষ্য হইয়া উঠিয়াছে।

রাণা রাজসিংহ: রাণা রাজসিংহের মধ্যে রাণা-সভা এবং জনক-সভা পরিস্কৃট স্বাতশ্রের ছারা চরিত্রটীকে স্থতীর ভাবাবেগে প্রাণবান্ করিয়া তৃলিয়াছে। তাঁহার ছুই সভার ছন্দ, আপাতবিরুদ্ধ উক্তির মধ্যেই আন্তর্থকাশের উপায় করিয়া লইয়াছে। অন্তর্ধিরোধেরই

<sup>\*</sup> এইবাঃ অভিনরে সমর সংক্ষেপের প্রয়োজন হইলে \* [ ] \*
অংশগুলি ও চতুর্ব অক্ষের বিতীয় দৃষ্ঠ পরিত্যাগ করিলে মূল নাটকের সৌক্ষর্য
বা রসহানি বটিবে না।

প্রতিক লন ঘটিয়াছে বিরোধাভাসিত বচনভঙ্গীতে। চরিত্রটীর 'অম্বভাব' নাত্রা (emotional core) খুবই প্রশংসনীয়। কল্পনা-শক্তিও কম প্রশংসনীয় নহে—অম্বভাবের গতির বেগ ও বৈচিত্র্য উপযুক্ত বাচনিক বন্ধেই প্রকাশিত হইয়াছে।

বীরাবাঈ: বীরাবাঈ রাঠোর কন্স্যা; বীরাক্ষনা—মহারাণা রাজসিংহের যোগ্যতমা ধর্মপত্মী; এই পরিচয় অপেক্ষাও বীরাবাঈর আরো
একটী বড় পরিচয়—বীরাবাঈ স্নেহময়ী মাতা। সাধারণ মান্থবের মোহে
তিনি যে ভূল করিয়াছিলেন মায়ের স্নেহের সর্ব্বত্যাগী সাধনা দিয়া
তাহার প্রায়ন্ডিন্ত করিয়াছেন। তাহার নিজের উক্তিই বড় দিগ্দর্শক—
"প্রাচীন দেওয়ান! মাথার দিক দিয়ে চেয়ো না। যদি পার একবার
ফলয়ের মধ্য দিয়ে দৃষ্টি নিক্ষেপ কর। ভীমসিংহকে রাজ্যাধিকারী
করতে হয়ত এখনও আমি ইতন্ততঃ করতে পারি, এমন কি বাধা
দিতে পারি। কিন্তু যাকে শৈশবে বুকে ভূলে স্তম্ভদান করেছি,
আঠারো বংসর মাতৃস্নেহে পালন করেছি, দয়াল সা, তার অদর্শনক্ষেশ
আমি মৃত্তর্ভের জন্ত কয়ত করতে পাছিহ না।"

চরিত্রটী মাঝে মাঝে অতিমাত্রের দিকে ঝুঁ কিয়া পড়িলেও একথা অবস্থাই বলিতে হইবে যে চরিত্রটীর গুরুত্ব সস্তোযক্ষনক এবং আন্তর চেহারা একহারা নহে। দোবে-গুণে স্বাভাবিকতার গণ্ডীর মধ্যেই উহা রহিয়াছে।.

আলমগীর: তারপর, কেন্দ্রীয় চরিত্র—আলমগীর। চরিত্রটীর পরিকরনায় নতুনছের মাত্রা খূবই লক্ষণীয়। অন্তর্গন্ধে ও বহিছ ক্ষে চরিত্রটী খূবই চিন্তাকর্ষক হইয়া উঠিয়াছে এবং 'বৈত-ব্যক্তিত্ব মন্দ কুটে নাই' ( স্থ-সেন)। কিন্তু মনস্তন্তের স্ক্র বিশ্লেষণে আসল-নকলের ঘন্টী খূব সঙ্গত বলিয়া বিবেচিত হইবে বলিয়া মনে হয় না। কারণ মান্সিক বিজিয়ার স্থায়িত্ব জ্বিলপ হইতে পারে কিনা এ বিষয়ে প্রশ্লের

অবকাশ আছে। তবে রঙ্গমঞ্চের পক্ষে বিক্রিয়াটুকু খুবই উদ্দীপক এবং मिक्नभानी इहेशारक-प्रनेखरवृत हिमार्य तय जुनहे छेशारक थाकूक। দিতীয়তঃ ঔরংজীবের হিন্দুবিদেষের যে ব্যাখ্যাটী নাট্যকার উদিপুরীর মুথে দিয়াছেন তাহার নতুনত্বের আকর্ষণও কম নছে। উদিপুরীর উক্তিতে—"তাই দে স্বপ্ন-স্থৃতি জ্ঞাপরণের দক্ষে মৃছে যায়! স্ক্ জ্বলের রেথার মত তার যেটুকু অবশিষ্ট থাকে, তারই আতঙ্কে আপনি কি করবেন কিছু ঠিক করতে না পেরে, সমস্ত ভিন্নধর্মীদের উপর অত্যাচার করেন। মনে করেন—তারা কাফের। তাদের উৎপীড়ন করতে পারলেই আপনি এই আতঙ্কের হাত থেকে নিস্তার পাবেন"—। কাফের উৎপীড়নের যে মনস্তান্থিক ব্যাখ্যা দেওয়া হইয়াছে তাহা অভিনৰ এবং দেই হিসাবে উহা নাট্যকারের স্থীক্ষণ শক্তিরই পরিচায়ক। সচেতন-অবচেতন মনের ক্রিয়ার অবিচ্ছেম্ম সংযোগে বাজ্জি-চরিত্রের পরিকল্পনায়—ব্যক্তি-চরিত্রকে সচেতন-অবচেতন মানসিক ক্রিয়ার একক ক্লেত্রে পরিণত করায়—চরিত্রস্ষ্টির ক্ষমতাই নির্দেশিত করে। 'আলমগীর' ক্ষীরোদপ্রসাদের স্ষ্টি-প্রতিভার অপুর্ব্ব নিদর্শন। বাস্তবিক, ব্যক্তিস্বের কটিল রূপ অবধারণ করিবার, চরিত্রে অমুভাব প্রাণ-সঞ্চার করিবার এবং প্রকাশনে কল্পনা-সৌন্দর্য্য স্পৃষ্টি করিবার ক্ষমতায় ক্ষীরোদপ্রসাদ অদৃষ্টপূর্ব্ব শক্তির পরিচয় দিয়াছেন।

তবে নাটকথানির মধ্যে যে যে ক্রটী পাওয়া যায় তাহাও কম
নিন্দনীয় নছে। গঠন-পরিপাট্যের দৈশ্য বিষয়ে পূর্কেই আলোচনা
করা হইয়াছে। ঐ ক্রটী ছাড়াও নাটকথানির বড় আর একটী ক্রটী
—হটনা-বিস্তাদের অযোক্তিকতা বা অনোচিত্য। চমক স্থাষ্টির দিকে
অত্যধিক ঝোঁক থাকায় ঘটনা-বিস্তাদে কার্য্য-কারণ-বাঁধুনি বার বার
ক্রেপ্প হইয়া গিয়াছে—স্থান-কাল-পাত্রের উচিত্য খুবই উপেক্ষিত হইয়াছে।
আর একটী বিষয়ও উল্লেখনীয়—চরিত্রের ভাষায় ছুই একস্থলে ক্রত্রিম

করনার উচ্ছাদ প্রকাশ পাইয়াছে এবং কয়েকটা চরিত্র নিছক 'ভাবে-ভরা ফাছ্মন' হছয়া পড়িয়াছে —চরিত্রের আচরণে উৎকর্নার অভিরঞ্জন প্রকট হইয়া পড়িয়াছে । বিয়োগাস্ত হইলে নাটকথানি মেলোড্রামার পর্যায়েই স্থান পাইত।

উপসংহারে এ সিদ্ধান্ত করা যাইতে পারে, ক্ষীরোদপ্রসাদ আর কোন নাটক না লিখিয়া কেবল 'আলমগীর' লিখিলেই নাট্যকার হিসাবে স্বরণীয় হইতে পারিতেন। আর, ক্রটিবিহীন রচনা যথন এ পর্যান্ত একথানিও হইয়াছে কি না সন্দেহ, শেক্সপীয়ঁরের স্থ্বিখ্যাত ট্র্যাজেডিগুলিতেও যথন নহু আপত্তিকর খুঁত রহিয়াছে, তথন উল্লিখিত ক্রটিগুলির জন্ত 'আলমগীর' নাটককে অতি হেয় বলিবার কোন কারণ নাই। এমন অনেক সমালোচকও আছেন যাহারা বাংলা সাহিত্যে একথানিও নাটকের মত নাটক চোথে দেখেন না এবং উদ্লাসিকের মত বলেন—'বাংলায় নাটক কোথায়?—বাংলায় নাটক একথানিও লেখা হয়নি'। \* এই সকল মোহগ্রন্ত দিঙনাগ সমালোচকদের উপেক্ষা করিয়া বাংলার উল্লেখযোগ্য নাটকের তালিকায় 'আলমগীর'কে সমন্ধানে স্থান দেওয়া যাইতে পারে এবং একথা নিঃসংশয়ে বলা যায় যে বাংলা নাট্যসাহিত্যের বিবর্ত্তনের ইতিহাসে 'আলমগীর' নাটকের স্থান বিশেষ উল্লেখযোগ্য।

\* জানৈক বিখ্যাত সমালোচকের সহিত মৌখিক আলাপের অভিজ্ঞতা।

# নাট্যকার গিরিশচন্দ্র

- (ক) জন্মকাল: ১৮৪৪ খ্রী: ২৮শে ফেব্রুরারী। (পুরাতন ও নৃতনের যুগসন্ধি)।
- (প) পারিবারিক প্রভাব: () মাতার ভাবপ্রবণতা হইতে ভাবপ্রবণতা;
  (২) খুলপিতামহীর প্রভাব হইতে পুরাণাদির প্রতি শ্রদ্ধা ও প্রীতি
  এবং পুরাণ-কথা শুনিতে শুনিতে স্কদ্রের স্পর্শকাতরতা।
- (গ) শিক্ষা-দীক্ষা: (১) "ইংরাজী বিশ্বালয়ের উন্নত শিক্ষা লাভ করা পিরিশের অদৃষ্টে ঘটে নাই। স্কুলের পর স্কুল ঘূরিয়া প্রবেশিকার দার পর্যান্তও যথন পৌছিতে পারিলেন না, তথন তিনি পড়াইনা ছাড়িয়া গৃহে আসিয়া বিসতেই বাধ্য ছইলেন"। (২) কিন্তু পরে—
  "যেমন রামায়ণ, মহাভারত, পুরাণ প্রভৃতি অধ্যয়ন করিয়! ভারতীয় সভ্যতা ও আদর্শসম্বদ্ধে গভীর জ্ঞান লাভ করিয়াছিলেন, আর একদিকে তেমনি সেক্স্পিয়র, মোলিয়ার, মার্লো, মিলটন, বেকন, মিল প্রভৃতি কবি, নাট্যকার, সাহিত্যিক ও দার্শনিকগণের গ্রান্থপাঠ করিয়া পাশ্চাত্য ভাবধারার সহিতও তিনি বিশেষভাবে পরিচিত হইয়াছিলেন।"
- (ঘ) সাংস্কৃতিক পরিমণ্ডল (১৮৫৮ ছইতে ১৮৭৭, অর্থাৎ ১৪ বংসর হইতে সাহিত্যিক জীবনারম্ভ অবধি):—'

### সমসাময়িক সাহিত্যিক

(নাটকে)

(১) রামনারায়ণ তর্করত্ব—(১২-১৩ থানি নাটক-প্রহসন) (১৮৫৪ ছইডে )

- (২) কালীপ্রসর সিংহ—( সংস্থৃত নাটকের অমুবাদ) (১৮৫৩) (১৮৪০-৭০)
- (৩) মধুস্পন— (নাটক, কাব্যাদি) (১৮৫৯) (১৮২৪-৭২)
- (8) দীনবন্ধু— (নাটকাদি) (১৮৬০) (১৮৩৪-৭০)
- (৫) মনোমোছন বস্থ (৪ খানি পৌরাণিক নাটক) (১৮৩১-৬৭)
- (৭) জ্যোতিরিজ্ঞনাথ ঠাকুর—(১৮৭২ ছইতে) ২থানি প্রহশন (১৮৪৮—১৯২৫) ২ " নাটক
- (৮) উপেক্সনাথ দাস— ( স্থরেক্সবিনোদিনী, শরৎ সরোজিনী, দাদা ও আমি )

আরো অনেক অগ্যাত নাট্যকার—

#### (কাব্যে)

- (২) মাইকেল মধুস্দন দত্ত— তিলোভমা সম্ভব কাব্য (১৮৬০) মেঘনাদ বধ—১ম খণ্ড (১৮৬১) " ২য় " (১৮৬১)
  - বীরাঙ্গনা কাব্য—(১৮৬২)
    চন্তর্জণপদী কবিতাবলী—(১৮৬৬)

## ১০৮ নাট্য সাছিত্যের আলোচনা ও নাটক বিচার

(৩) হেমচক্স বন্দ্যোপাধ্যায়— (	চিস্তাতরঙ্গিনী (১৮৬১)		
( ७०६८-४०७ )	বীরবাহু কাব্য (১৮৬৪)		
	বৃত্তসংহার—(১ম) (১৮৭৫)		
"	(২য়) (১৮৭৭)		
(৪) নবীনচক্স সেন—অবকাশ রঞ্জিনী	(>4)		
(>৮8৬>>>>) "	(২য়) (১৮৭৮)		
श्रनां मीत युक्स— (১৮৭৫)			
ſ	বৈবতক—(১৮৮৬)		
	কুরুক্কেত্র—(১৮৯৩)		
	প্ৰভাস—(১৮৯৬)		
(৫) বিহারীলাল চক্রবর্ত্তী	সঙ্গীত শতক ( )		
	বন্ধবিয়োগ—(১৮৭০)		
	প্রেম প্রবাহিনী—(১৮৭০)		
	নিসৰ্গ সন্দৰ্শন—(১৮৭০)		
(গল্লে-উপছাসে)	मातनाय <del>ज</del> न— (১৮१১)		
(১) বন্ধিমচন্দ্র—	इर्राभनिक्कनी (১৮৬৫)		
7 11 1000	কপালকুগুলা (১৮৬৬)		
	मुगानिनी (১৮৬৯)		
	চক্রশেখর (১৮৭৫)		
	त्रकनी (১৮११)		
	কৃষ্ণকাম্বের উইল (১৮৭৮)		
	<b>रे</b> जानि		
(২) প্রতাপচন্দ্র ঘোষ—	বঙ্গাধিপ পরাজয় (১৮৬৯)		
(৩) রমেশচক্র দত্ত	বঙ্গবিজেতা (১৮৭৪)		
(>484->202)	সংসার (১৮৭৫)		

```
মাধবীকল্প (১৮৭৭):
                                          জীবন প্রভাত (১৮ ৭৮)
                                            জীবন-সন্ধ্যা (১৮৭৯)
                                                 সমাজ (১৮৯৪)
                                           मील-निर्वाण (३৮१६)
   (8) वर्षक्याती (परी-
                                          কোরকে কীট (১৮৭৭)
                     (>646->205)
                       (প্রভৃতি)
                                           ইত্যাদি
(রচনা-সাহিত্য-জীবনী)
    (১) দেবেজনাথ ঠাকুর---
                                                ব্ৰাহ্মধৰ্ম (১৮৫২)
                                      ব্রাহ্মধর্মের ব্যাখ্যান (১৮৬১)
    (২) রাজনারায়ণ বস্তু-
                                     ব্রাহ্মসমাজের বক্ততা (১৮৬১)
                                     সেকাল আর একাল (১৮৭৪)
                                                 বক্ততা (১৮৭০)
    (৩) রামদাস সেন-
                                   ঐতিহাসিক রহস্ত (১৮৭৪-৭৬)
                     (>680-69)
                                             ভারতরহস্ত (১১৯২)
                                     সভ্যতার ইতিহাস (১৮৭৬)
    (৪) প্রীক্ষর দাস--
                     ('জ্ঞানাম্বর'সম্পাদক)
    (৫) রজনীকান্ত গুপ্ত (১৮৪৯-১৯০০)
                                                   সিপাহীযুদ্ধের
                                                ইতিহাস (১৮৭৬)
                                                ষ্ট্রার্ট মিলের
    (৬) যোগেন্দ্র বিস্তাভ্যণ---
                                          জন
                    ( "আর্য্যদর্শন" প্রতিষ্ঠাতা )
                                                জীবনবুত্ত (১৮৭৭)
                                                        প্রভৃতি
     (৭) কালীপ্রসন্ন ঘোষ— নারীজাতি বিষয়ক প্রস্তাব (১৮৬৯)
                           (১৮৪৩-১৯৭) প্রভাত-চিম্বা (১৮৭৭)
                                            প্রভৃতি
          আরো অনেকে এবং অনেক বিষয়ে-
```

### **শ্বভিনর প্রকৃষ্ঠান ও প্রতিষ্ঠান (১৮৫৮-১৮**৭৭)

- ১। আশুতোষ দেবের বাড়ীতে—'শকুস্কলা'—১৮৫৭
- ২। কালীপ্রসর সিংহের বাডীতে -- ১৮৫৭
- ৪। গোপাল পাল মল্লিকের বাড়ীতে—বিধবা-বিবাছ —>
   (সিঁতুরিয়া বাটীতে)
- ला थ्रियाचाठा विद्यातेत्र—. ७७०-> ७४०
- ৬। জ্বোডাসাঁকো থিয়েটার --- ১৮৬৬
- ৭। শোভাবাজার প্রাইভেট থিয়েটার-১৮৬৫
- ৮। গিরিশচক্রের প্রথম অভিনয়—'সংবার একাদশী'—১৮৬৯-৭০
- ৯। বছবাজার নাট্যসমাজ-->৮৬৮
- ১০। আশন্যাল থিয়েটার ( অবৈতনিক )-১৮৭১
- ভাশন্যাল থিয়েটার (পাবলিক )—১৮৭২
   (জ্বোড়াসাঁকো –মধুহদন সাল্যালের বাড়ী)
- ১২। ক্সাশকাল-(১৮৭৩)
- ২০। প্রেট স্থাশস্থাল (৬ বীডন দ্রীটে পাকা দেঁজ) ( ১৮৭৩-১৮৭৬)
- ১৪। বেঙ্গল থিয়েটার---

### সামাজিক পরিবেপ্টনীর বৈশিষ্ট্য (১৮৫৮-১৯১২)

ধর্মদর্শ ন— "আমাদের পঠদ্রশায় বাঁহারা Young Bengal নামে অভিহিত হইতেন, তাঁহারাই সমাজে গণ্যমান্ত ও বিধান বলিয়া পরিগণিত ছিলেন। তাঁহাদের মধ্যে অনেকেই জড়বাদী, অরসংখ্যক ক্রিন্ডিয়ান হইয়া গিয়াছিলেন এবং কেছ কেছ বাক্ষধর্ম অবলম্বন করেন। কিছু হিন্দুধর্মের প্রতি আহা তাঁহাদের মধ্যে

নব চেত্রনা—ক্রমশঃ আইরিশ ও ফরাসী বিপ্লবের ভাবধারা, স্পেক্সার-শিলার-হেগেলের তত্ত্ব ও ম্যাৎসিনী-গ্যারিবলদীর বীরত্বকাহিনী এবং টড্ লিখিত স্বদেশী রাজস্থান গাথা ও অল্পকাল পূর্ব্বে অফুষ্টিত সিপাহী অভ্যুখানের প্রতিক্রিয়া বাঙ্গালী মানসে চিস্তান্থ বিপ্লব আনে। কিন্তু ধর্মান্দোলনের মধ্য দিয়াই প্রথমদিকে বাঙালী তথা ভারতবাসী আত্মস্থ হইবার উল্পম করে। একদিকে রামমোহন, ত্বারকানাথ ও দেবেজ্রনাথ ঠাকুর, কেশব সেন প্রভৃতির ব্রাহ্মধর্মান্দোলন এবং কৃষ্ণ-প্রস্ক সেন, শশধর তর্কচূড়ামণি ও ব্রিমচক্রের হিন্দুধর্ম বিশ্লেষণ

<sup>\*</sup> জীজীরাবক্ক প্রবক্ত-বিরিশ্চক্ত ("ক্ষরভূষি" পত্রিকা, ১৭শ বর্ব, আবাচ, ১৩১৬ প্রকাশিত )।

পরমহংসদেবের সর্ব্ধর্মসমন্বয়ের চেষ্টা, বিবেকানন্দ কর্তৃক বেদান্তের শ্রেষ্ঠছ-প্রতিপাদন, উত্তরভারতে দয়ানন্দ সরস্বতীর আর্য্যধর্ম প্রচার ও দক্ষিণ ভারতে কর্ণেল অলকট মাদাম ব্লাভাটন্ধীর ব্রহ্মাবিছ্যা আন্দোলন, অছ্যদিকে ঈশ্বরচন্দ্র বিস্থাসাগর প্রমুথ মণীনীর ভাষা ও সমাজসংক্ষারমূলক আন্দোলন ভারতের ধর্ম ও সমাজজীবনে বৈপ্লবিক আলোড়ন প্রষ্টিকরে। বস্তুতঃ ধর্মান্দোলনের সহিত স্মাজসংস্কার আন্দোলনও অঙ্গাঙ্গিভাবে যুক্ত হইয়া পড়ে। ধর্ম ও সমাজসংস্কারের সহিত রাজ্ঞাজিভাবে যুক্ত হইয়া পড়ে। ধর্ম ও সমাজসংস্কারের দৃষ্টি নিবদ্ধ হয়।

### সামাজিক-রাজনৈতিক প্রতিষ্ঠান ও ঘটনা

- (ক) 'জাতীয় গৌবর সভা'—প্রতিষ্ঠাতা রাজনারায়ণ বস্ত
- (থ) হিন্দ্মেলা—(১৮৬৭) (নব গোপাল মিত্র প্রমুখ নেতা) (১৮৮০-পর্গাস্ত নিয়মিত অফুষ্ঠান)
- (গ) ইণ্ডিয়ান লীগ—(১৮৭৫)—শিশির কুমার ঘোন
- (ঘ) ইণ্ডিয়ান এসোসিয়েসন্ (ভারত সভা)—(১৮৭৬)
  সম্পাদক—আনন্দ্রোহন বস্থ ( ছাত্র সভা—১৮৭৬ )

( ঃ) কংগ্রেস—(রাষ্ট্রীয় মহাসভা)—১৮৮৫
( ২৮শে ডিসেম্বর, বোম্বাই )
গণপতি উৎসব—(১৮৯৩)
শিবাজী " —(১৮৯৫)

- (ছ) ডন সোসাইটি—(১৯০৩)—সতীশচন্দ্র মুখোপাধ্যায়
- (জ) অফুশীলন সমিতি (এই সময়েই)—প্রমণনাথ মিত্র
- (ঝ) বঙ্গভঙ্গ আন্দোলন তথা জাতীয় জাগরণ

"সাহিত্য, শিল্প ও রাজনীতির মরাগাঙে ভাব ও কর্ম্মের জোয়ার আসিয়া জাতীয় জীবনের চ্ক্ল ছাপাইয়া ফেলে। কবিতায়, গানে, প্রবন্ধে ও ব্রতক্থায় বাঙালীর মর্ম্মকথা ব্যক্ত হইতে থাকে। রবীক্রনাথ, কাস্তকবি রজনীকাস্ত, কালীপ্রসর বিভাবিশায়দ কবিতাও গানে, বিপিনচক্র পাল, রামেক্রস্থলর ত্রিবেদী, অক্ষয় মৈত্রেয়, হীরেক্রনাথ দত্ত, রবীক্রনাথ প্রভৃতি দেশাম্বোধক প্রবন্ধে, রাজকুমার বানাজি, হেম সেন, কানাই গোস্বামী প্রমূথ স্বদেশী সঙ্গীতে, স্থ্রেক্রনাথ, আনন্দমোহন, বিপিনচক্র, ভামস্থলর চক্রবতী, স্থরেশ সমাজপতি, পাচকড়ি বন্দোপাধ্যায়, গীপতি কাব্যতার্থ, অম্বিনী দত্ত ও মনোরঞ্জন-গুহুঠাকুরতা প্রভৃতি বক্তৃতায় দেশবাসীকে অভীঃ মন্ত্রে উর্দ্ধ করিয়া ভূলিতে থাকেন।" (ভারতের মুক্তি সংগ্রাম')।

ইহা ছাড়াও দেশের আভ্যন্তরীন সমাজনৈতিক, নৈতিক, অর্থ-নৈতিক সংস্থার বৈশিষ্ট্যও উল্লেখযোগ্য। পুরাতন সমাজব্যবস্থায় ভাঙন ধরিয়াছিল। ব্যবসায়, শিল্প এবং চাকরীর কেন্দ্রগত আকর্ষণে যৌথ-পরিবার ছিল্প ভিন্ন হইয়া যাইতেছিল—ব্যক্তি-স্বার্থের ভার ক্রমেই র্দ্ধি পাইতেছিল এবং 'ব্যক্তি-স্বাতন্ত্রা-চেতনা'র চাপে যৌথ চেতনা ক্রমেই সঙ্কৃচিত হইতেছিল। 'যৌথ-চেতনা'র সহিত 'ব্যক্তি-চেতনা'র দক্ষে পারিব রিক জীবন তথন অশান্ত, বিক্ল্বন। অধিকন্ত সমাজ-শক্তির অক্ষমতার ফলে 'ইয়ং বেঙ্গল' দলের অম্বকরণের পথে এবং ব্যবসায়-তাপ্তিক রাষ্ট্র-বিধানের প্রশ্রের বাঙলার নাগরিক জীবনে হ্নীতির তথন অবাধ প্রবেশ। মদ্যাসক্তি, বেশ্যাসক্তি, এমনি বহু আসক্তি এবং আম্বেশিক আনচারের আবর্জনার হর্গন্ধ তথন ধোলা-মুথ নর্দমার মতই সমাজের আবহাওয়াকে দ্বিত করিয়া ভ্লিয়াছিল। ইহার ফলে নারীহরণ, ধর্ষণ, হত্যা, জাল-জ্রাচুরি পারিবারিক শান্তির সর্বাপেক্ষা বড় বিল্ন হইয়া

উঠিয়াছিল। (গিরিশচজ্রের সাযজিক নাটকে এই সমাজই প্রধানতঃ প্রভিফলিত)।

উল্লিখিত পরিবেষ্টনী-বৈশিষ্ট্যের মধ্যে রাখিয়া গিরিশচক্রকে দেখিতে হইবে এবং দেখিতে হইবে গিরিশচক্র কি ভাবে এবং কেন কোন বুগপ্রবণতার সহিত নিজের আভিমানিক যোগ ছাপন করিয়াছেন। কারণ উল্লিখিত সংস্থাই গিরিশ্চক্রের সম্ভাব্য প্রেরণা-উৎস। এই প্রেরণা-ক্ষেত্রে গিরিশচক্র যে কোণে অবস্থান করিয়াছেন এবং যে যে চাছিদার পূরণ করিয়াছেন—স্বেচ্ছায় এবং পরে ছায়ও বটে,—তাছাদের একটা মোটাম্টি পরিচয় পাইলেই গিরিশচক্রের শৃষ্টির "কেন" অনেকখানি জানা যাইবে।

#### গিরিশচচ্দ্রের রচনা

গিরিশচন্ত্রের সাহিত্যিক জীবনকে পাঁচটী অধ্যায়ে ভাগ করা যায়—

- (ক) প্রথম অধ্যায়—১৮৭৭-১৮৮১ পর্যান্ত, (থ) দিতীয় অধ্যায়—১৮৮১-১৮৮৪, (গ) তৃতীয় অধ্যায়—১৮৮৪-১৮৮৯, (ঘ) চতুর্থ অধ্যায়—১৮৮৯-১৯০৫, এবং (ঙ) পঞ্চম অধ্যায়—১৯০৫-১৯১১।
- (ক) প্রথম অধ্যায়—অমুবাদ ও গীতিনাট্যের যুগ ১৮৭৭—আগমনী (৬ই অক্টোবর অভিনীত)—গীতিনাট্য অকাশ বোধন (১০ই অক্টোবর ) "

(यचनाम वर्ष (यस्त्रमन)—() ना फिट्रम्बत)—नाष्ट्राज्ञशमान

১৮৭৮—লোললীলা—(৪ঠা মাৰ্ক)—গীতিনাট্য

विवद्यक (विश्वयहत्वत)—(३२ मार्क)—नांह्य क्रशमन इर्द्यामनिका (क्षे)—२२८म खून—

(ধ) দিতীর যুগ—(১৮৮১—১৮৮৪) (১৮৮১—রাসলীলা—(১২ই জাস্থরারী)—গীতিনাট্য

```
শিবের বিবাহ— (১৫ই জাতুরারী)—গীতিনাট্য
  মায়াতক---
                  (२२८४
  মোহিনী-প্রতিমা—(১৬ই এপ্রিল)
  আলাদিন-
  আনন্দ রহো--- ২১শে মে
                              —ঐতিহাসিক
                               —পৌরাণিক
  রাবণবধ— ৩০শে জুলাই
  সীতার বনবাস -> ৭ই সেপ্টেম্বর-
  অভিমুম্বাবধ--- ২৬শে নভেম্বর---
  লক্ষণ-বর্জন- ৩১শে ডিসেম্বর-
১৮৮২—সীতার বিবাহ—১১ই এপ্রিল —(গীতিমূলক)
                             >৫ই এপ্রিল —পৌরাণিক
          –রামের বনবাস—
           দী তাহরণ
                            ২২শে জুলাই
                                            পৌরাণিক
>৮৮২--
                             ৭ই অক্টোবর
           ভোটমঙ্গল
                                               প্রহসন
                             ২৮শে অক্টোবর
           মলিনমালা
           পাণ্ডবের অজ্ঞাতবাস তরা ফেব্রুযারী
                                            পৌরাণিক
7660-
                             २) य ज्नारे
           मक्य युख्य
                             ১১ই আগষ্ট
           ঞ্বচরিত্র
           नम्म यश्रसी
                             ১৫ই ডিসেম্বর
           ক্মলে কামিনী
                             ২৯শে মার্চ
3FF8-
                              ২৬শে এপ্রিল
           বুষকেত্ব
           হীরার ঞ্বল
                                               প্রহুসন
                                            পৌরাণিক
           প্রীবৎসচিস্তা
                             ণই জুন
                             ২রা আগষ্ট অবতার-বিষয়ক
           চৈত্ৰ-লীলা
                                            পৌরাণিক
           প্রহলাদচবিত্ত
                              ২২শে নভেম্বর
           নিমাই সন্মাস
                             >० हे जानुसाती
```

### ১১৬ নট্যে সাহিত্যের আলোচনা ও নাটক বিচার

	প্রভাস-যজ্ঞ	≈ই <b>মে</b>	পৌরাণিক
	বুদ্ধদেব চরিত	১৯শে সেপ্টেম্বর	<b>অ</b> বতার
<b>&gt;</b> bbbb	বি <b>ৰ</b> ম <b>ঙ্গ</b> ল	১১ই জুন	ভক্ত-পুরুষ
	বেল্লিক বাজার	২৫শে ডিসেম্বর	প্রহসন
>669	রূপ স্নাত্ন	২১শে জুন	ভক্ত
>64	পূৰ্বচন্দ্ৰ	১৭ই মার্চ্চ	গোরক্ষনাথ
	বিষাদ	৫ই অক্টোবর বিয়ে	
	নসীরাম	২৫শে মে	,,
7642-	প্রকৃল	২৭শে এপ্রিল	,,
(ফার)	হারানিধি	৭ই <i>সেপ্টেম্ব</i> র	,,
>>>0-	<b>5</b> .8	২৬শে জুলাই ই	
	মলিনা-বিকাশ	১৩ই সেপ্টেম্বর	গীতিনাট্য
	মহাপু <u>জা</u>	২৪শে ডিসেম্বর	রূপকনাট্য
>420	ম্যাক্বে <b>থ</b> ্	২৮শে জাত্মযারী	
(মিনার্ভা)	মুকুলমুঞ্জরা	৪ঠা ফেব্রুযারী	
	আবুহোসেন	२०८म गार्क	
	সপ্তমীতে বিসৰ্জন	১১ই অ <b>ক্টোব</b> র	
	জনা	২৩শে ডিসেম্বর	
	বড়দিনের বথশিস্	<b>२</b> ८७ ,,	
>458	স্বপ্নের ফুল	১৭ই নভেম্বর	
	সভ্যতার পাঞ্চা	২৫শে ডিসেম্বর	
>>>e-	করমেতিবাঈ	১৮ই মে	
	ফণীর মণি	২৫শে ডিসেম্বর	
7F 26	কালাপাহাড়	২ <b>৬শে</b> ডিসেম্বর	
	পাঁচ ক'নে	>লা জাহুয়ারী	

<b>3429</b>	হীরক জুবিলি	২২শে জুন	
	পারস্ত-প্রস্থন	১১ই সেপ্টেম্বর	
	<b>মায়াবসান</b>	১১ই সেপ্টে <b>ম্ব</b> র	
7499	(मनमात	১০ই জুন	
>>00	পাণ্ডৰ গৌরব	১৭ই ফেব্রুয়ারী	(পোরাণিক)
	মণিহরণ	২২শে জুলাই	গীতিনাট্য
	नमञ्जान	১৫ই আগষ্ট	ক্র
>>	অশ্বারা	২৬শে জান্থয়ারী	
	মনের মতন	্২০শে এপ্রিল	
	অভিশাপ	২৮শে সেপ্টেম্বর	গীতিনাট্য
>>o<	শান্তি	(৯ই জুন, বুয়র	যুদ্ধাবসানে )
	<b>লান্তি</b>	১৯শে জুলাই	
	আয়না	২৫শে ডিসেম্বর	
>>>8-	সংনাম	৩০শে এপ্রিল (রা	টিভ ১৯০২ ?)
>>06-	হরগৌরী	৪ঠা মাৰ্চ	
	বলিদান	৮ই এপ্রিল	
	সিরাজদ্দৌলা	৭ই সেপ্টেম্বর	ঐতিহাসিক
	বাসর	২০শে ডিসেম্বর	
>>	<b>যিরকা</b> সিম	১৬ই জুন	ঐতিহাসিক
	য্যায়দা কা ত্যায়দা	২৫শে ডিসেম্বর	প্রহসন
>>09-	ছত্ৰপতি শিবাজী	১৭ই আগষ্ট	
>>0-	শাস্তি কি শাস্তি	ণ্ট <i>নভেম্ব</i> র	
7202-	শঙ্করাচার্য্য	"	
	রাজা অশোক	<b>৩</b> রা ডিসে <b>ম্ব</b> র	
-<<<	তপোবল	১৮ই নভেম্বর	

### গিরিশচন্দ্রের রচনার বৈশিষ্ট্য

নাট্যকার গিরিশচক্রের নাট্য-রচনা-প্রবাহের প্রতি দৃষ্টিপাত করিলেই একটী পুরাতন সত্যকেই নৃতন করিয়া উপলব্ধি করা যায় এবং সে সত্যটী এই-সাহিত্য-স্রষ্টার স্বষ্ট যুগ-চেতনার ও রদপিপাস্থর দাবীর এবং ব্যক্তিমানসের নৃতন প্রবণতা দারা অতি নিগুচভাবেই নির্মন্তিত। গিরিশচক্রের নাটক রচনার বিবর্ত্তন অফুসরণ করিতে যাইয়া প্রথমেই দেখা যায়—পৌরাণিক নাটকের এবং ধর্মমূলক নাটকের বাহল্য। এই বাহুল্যের কারণ অমুসন্ধান করিলে প্রধানত: তিনটী কারণ চোখে পড়ে—এক, নাট্যকারের পুরাণ-প্রিয়তা (শৈশব-শিক্ষার সংস্কার); হুই, যুগচেতনার প্রেরণা (ধর্মকে কেন্দ্র করিয়া জাতির আত্মসংবিদ ফিরিয়া পাইবার সাধনা); তিন, জনকামনা-নিয়ন্ত্রিত নাটমঞ্চ-স্বত্বাধিকারীগণের 'লাভ'-শিকারী বৃদ্ধির চাহিদা। ১৮৮১ খ্রীঃ স্থাশস্থাল বিষ্ণেটারে গিরিশচন্ত্র যথন ১৫০১ বেতনের গ্রাকুরী ছাড়িয়া ১০০১ টাকায় খিয়েটারের ম্যানেজারের পদ ধ্রহণ করেন তথন বাঁহার স্বত্বাধিকারিতার অধীনে তাঁহাকে কাজ করিতে হইয়াছিল তাঁহার নাম প্রতাপ জহরী। জহরী মহাশয় জাত-জহরী-মৃগের নাড়ী-জ্ঞান তাঁহার টন্টনেই ছিল। তারপর, স্টারের গুর্পুধ রায় অত্যধিকারী মহাশয়ও কম ঝাতু ছিলেন না। মোটকথা, যুগের হাওয়ায় পাল তুলিয়া চলিতে তথন কেহই কার্পণ্য করেন নাই—কি নাট্যকার, কি রঙ্গমঞ্চ-অধিকারী। (কোন যুগেই কেহ কার্পণ্য করে না) তবে লাটাকারের ব্যক্তি-মানসের প্রক্রতিতে এই দিকে বিশেষ ঝোঁক রহিয়াছে এবং তাঁহার দৃষ্টিকোণ এই: "ধর্ম হিন্দু জীবনের কেন্দ্রস্করপ, হিন্দুকে জাগাইতে ও তাহার জীবন উন্নত করিতে হইলে ধর্মের দারাই হইবে। ধর্ম হইতে তাহার জাতীয়জীবন পৃথক করিলে চলিবে না।" এখানেই অরণে রাখিতে হইবে যে গিরিশচজ্রের ভিন্তি-খানীয় সংস্কার উনবিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগের চেতনা ন্থারাই বিশেষ ভাবে গঠিত এবং সেই চেতনা ধর্ম্ম-জ্বাগরণের লক্ষ্যে অভিমুখী ছিল। (গিরিশচজ্রের ব্যক্তি-মানসের বৈশিষ্ট্য লক্ষ্ণীয়)।

রামক্ষকের সংস্পর্ণে গিরিশচন্তের জীবন-দর্শন ভগবস্ত জির ভূমিতে দ্বির প্রতিষ্ঠিত হইয়াছিল এবং অহেতৃক ভক্তি ও ভগবানের অষাচিত রূপার প্রতি অশেষ আস্থা জন্মিয়াছিল। এই আধ্যান্ধিক দর্শনের নিদর্শন রামকৃষ্ণ সংস্পর্শের পরবর্তী নাটকগুলিতে । বিশেষভাবে পরিক্ষৃট। এক কথায় বলা যায়, গিরিশচন্তের ব্যক্তিনানদের অধ্যাত্ম-প্রবণতা তথা ভক্তিরস-বিহ্বলতা তাঁহার পৌরাণিক নাটকগুলিকে ভক্তিরসময় করিয়া ভূলিয়াছে, তবে রুলাধিক্যের কলে অনেক ক্ষেত্রেই চরিত্র নিস্তেজ্ব হইয়া গিয়াছে—নির্দম্ব ও নিশ্রাণ হইয়া দাঁড়াইয়াছে ('পাণ্ডব-গৌরব' দৃষ্টান্ত স্থল)।

সামাজিক নাট্যগুলিকে নাট্যকার সহাদয়তাবলৈ হাদয়বান বা ভাষাবেগময় করিতে সক্ষম হইয়াছেন, চরিত্রগুলি সে দিক দিয়া চিত্তাকর্ষকও হইয়াছে, কিন্তু চরিত্রে নানাসন্তার পারস্পরিক বন্দ অর্থাৎ অন্তর্গন্দ ও জটিল গতিবিভঙ্গ প্রশংসনীয় মাত্রায় পাওয়া যায় না। চরিত্রগুলি অফুভাবাদি প্রকাশ করিয়াছে সত্য, কিন্তু আত্ম-সচেতন হওয়ার ফলে বে-ধরণের ভাবোপলন্ধি প্রকাশ পায়, তাহার নিদর্শন সজ্যোযজনক নহে। চরিত্র অনেকক্ষেত্রেই ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়াময় নাহইয়া বিশেষ ধরণের উদাহরণ হইয়া উঠিয়াছে—'টিপিকাল' হইয়া পড়িয়াছে।

<sup>\*</sup> তৈতন্ত্রলীলার অভিনর-প্রশংসা গুনিরা এতিঠাকুর রামকৃষ্টের অভিনর দেখিতে খিরেটারে পদর্লি দেন এবং গিরিশচক্র নৃতন জীবনের আভাদ লাভ করেন।

তারপর, সামাজিক নাটকে যে সমাজ প্রতিফলিত হইয়াছে সে সমাজের সাধারণ পরিচয় উনবিংশ শতাকীর মধ্যভাগের কলিকাতার মধ্যবিত্ত সমাজ। আর এই সমাজের বিশেষ পরিচয়ের আভাস গিরিশচজেরই ভাষায়—"দোষের মধ্যে বড় জোর নাবালককে ঠকাইয়াছে, কেহ মিধ্যা সাক্ষ্য দিয়াছে, কেহ বা পরিবারস্থ থাকিয়া কুলাঙ্গনাকে বাহির করিয়াছে, কেহ বা পরিবারস্থ থাকিয়া কুলাঙ্গনাকে বাহির করিয়াছে, কেহ বা পড়সীর কুলাঙ্গনা বাহির করিতে সমর্থ হইয়াছে।" বাস্তবিক এই সমাজের বিশেষ বিবরণ মাত্র এইটুকু নহে—পারিবারিক জীবনে বিশৃত্বলা, মল্পান, বেশ্বাসক্তি, জাল-জুয়াচুরি, অর্থ নৈতিক অব্যবস্থা প্রভৃতি নানা দোষ বত্তমান ছিল।

গিরিশ্চন্দের সামাজিক নাটকের ঘটনা-বিভাস-ক্ষেত্রের চৌহদি উক্ত সমাজের সংস্থা দারা পরিনিয়প্রিত। ডাঃ শ্রীযুক্ত স্থকুমারদেন মহাশয় গিরিশ্চক্রের সামাজিক নাটকের বিশেষত্ব আলোচনা
প্রসঙ্গে যে কয়টী বিষয়ের উল্লেখ করিয়াছেন তাহা হইতে সমাজের
মোটামুটি পরিচয় বেশ পাওয়া যায়। তাঁহার মতে—(১) প্রথম
বিশেষত্ব—কলিকাতার মধ্যবিত্ত গৃহস্থ জীবনের কাহিনী মাত্র স্থান
পাইয়াছে। (২) দ্বিতীয় বিশেষত্ব—ব্যাক্ত ফেল, ঝণের দায়ে
ডিক্রি জারি, চাকরি-হানি, গৃহ-বিক্রয়, চুরির অভিযোগ, কভার
পতি বিয়োগ ইত্যাদি। (৩) মূলীভূত চক্রান্তের প্রষ্টা—নায়কের প্রাতা,
বাল্যবন্ধু অথবা প্রাভৃত্থানীয় ক্ষেহাম্পদ ব্যক্তি। তাহার সঙ্গে উকিলএটনি-দালালের যোগ। (৪) নাটকের শেষে আত্মহত্যা, হত্যা এবং
'পতন ও মৃত্যু'। গিরিশচক্র তাঁহার স্বভাব-সিদ্ধ সন্থদয়তা দিয়া এই
সমাজকে প্রতিফলিত করিতে চেটা করিয়াছিলেন এবং সক্ষমও
হইয়াছিলেন। বাস্তব জীবনের ক্লপ উপস্থাপনার প্রেরণাকে গিরিশচক্র
প্রশংসনীয় ক্লপেই কার্য্যে পরিণত করিয়াছিলেন।

এই সামাজিক চেতনা এবং ধর্মনৈতিক চেতনার পাশেই আর একটা চেতনাও আসিয়া স্থান অধিকার করিয়াছিল। উনবিংশ-শতাব্দীর শেষাশেষি রাজনৈতিক চেতনায় সমাজ-দেহ চঞ্চল হইয়া উঠিয়াছিল। গিরিশচক্র এই চেতনাকে উপেক্ষা করিতে পারেন নাই: স্বাধীনতা-কামনা-যজ্ঞের আয়োজনে অংশ গ্রহণ করিতে অগ্রসর হইয়াছিলেন। তাঁহার ঐতিহাসিক নাটক রচনার প্রেরণা এই চেতনারই ক্রম-পরিণতি। (ডা: এীযুক্ত স্থকুমার সেন মহাশয়ের উক্তি—"গিরিশচন্দ্র কোন প্রকৃত ঐতিহাসিক নাটক লিখেন নাই"— সত্য নহে)। সিরাজদ্বোলা, মীরকাসিম ও ছত্রপতি শিবাজী ঐতিহাসিক নাটক হিসাবে বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। এই নাটক গুলিতে গিরিশচন্দ্র যথেষ্ট শক্তিমন্তার পরিচয় দিয়াছেন-এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই। সিরাজদ্দৌলা নাটকে ব্রিটশ নীতির বিশ্লেষণ, জাতির মঙ্গলের উপায় নির্দেশ এমন ভাবে করা হইয়াছে যাহা সতাই প্রশংসনীয়। সিরাজের একটা স্মর্ণীয় উক্তি— "যদি কথনও ত্মদিন হয়, যদি কথনো জন্মভূমির অমুরাগে হিন্দু-মুসলমান ধর্মবিবেষ পরিত্যাগ ক'রে পরস্পর পরস্পরের মঙ্গল সাধনে প্রবৃত্ত হয়, উচ্চ স্বার্থে চালিত হ'য়ে সাধারণের মঙ্গল যদি আপন মঙ্গলের সহিত বিজড়িত জ্ঞান করে, যদি ঈর্ষা, বিদ্বেষ, নীচ প্রবৃত্তি দলিত ক'রে স্থদেশবাসীর অপমানে আপনার অপমান জ্ঞান করে, যদি সাধারণ শত্রুর প্রতি একতার থড়াহস্ত হয়—এই হুর্দম ফিরিক্সি দমন তথন সম্ভব।" সিরাজন্দৌলার করিমচাচা-বাস্তবিক একজন 'বিজ্ঞতম বোকা' (wisest fool) এবং চমৎকার স্বষ্টির নিদর্শন। विश्ममं जासीत नृजन পরিবেশ, পর্য্যবেক্ষণশীলতা এবং বিশ্লেষণ-প্রবণতার ভোঁয়াচে গিরিশচন্ত্রের ঐতিহাসিক নাটক বিশেষ উল্লেখযোগ্য স্ষ্টিতে পরিণত হুইয়াছে।

### গিরিশচন্দ্রের প্রকাশ-শক্তি

'প্রকাশ' বলিতে, রচনা কৌশল বলিতে, ভাবাত্বভব এবং ভাব প্রকাশের শক্তি উভয়ই বুঝায়। এই ছুইটী অনেক পরিমাণে অবিচ্ছেদ্য হইলেও এমন ক্ষেত্রও দেখা যায় যেখানে \ভাবাহভবের তীব্রতা কম না থাকিলেও ভাব-বিস্তাবের ব্যাপকতা ও গভীরতা কম পাকে। পিরিশচক্রে ভাবাহুভব আছে, কিন্তু ভাব-বিস্তার কম। তাঁছার রচিত চরিত্রগুলি যে ভাষায় কথাবার্তা বলে তাহা অমুভাব-গর্ভ বটে, কিন্তু ভাব-কল্পনার কাক্সকার্য্যে মহিমময় নহে। (शिष्ठि-লালের সহিত এই বিষয়ে তাঁহার পার্থক্য এবং বড পার্থক্য)। পৌরাণিক এবং ভক্তিমূলক নাটকে গিরিশচন্ত্র 'গৈরিশী ছল্মের' মাধ্যমে ভাবাত্বভব বজায় রাখিতে সক্ষম ইইয়াছেন, কিন্তু প্রকাশ-মহিমার হিসাবে উহারা পতামুগতিকতার মাত্রা দামাম্বই অতিক্রম করিয়াছে। তারপর সামাজিক নাটকের ক্ষেত্রে গিরিশচন্ত্র প্রকাশে স্বাভাবিকতা রক্ষ। করিতে চেষ্টা করিয়াছেন এবং ভাষাকে যথাসম্ভব নিরাভরণ করিয়া ভূলিয়াছেন, কিন্তু "কাব্যজীবিত" বক্রোক্তির मझान, चार्तश-हक्क मृह्रार्खत छेष्ट्रामभन्न वाग् छिम्रात मझान, গিরিশচক্ষের ভাষার পাওয়া যায় না। এই বিষয়ে ঐতিহাসিক নাটক ব্যাতিক্রমন্থল হইয়াছে—অবশ্য সামান্ত ভাবে। ঐতিহাসিক नाहेटकत छायात्र बाधना এवः बटकास्क्रित निमर्गन यटबर्ड शतियाटन ना পাওরা গেলেও, একেবারে না পাওরা যার এমন নহে। (সিরাজক্দৌলার নাটকের করিম চাচা, সিরাজ প্রস্থৃতি চরিত্র দ্রষ্টব্য)। ইহার মূল कांत्रण व्यवणा शितिमाठत्क्यत भिका व्यवसीननामित देविमाडीत मरशहे পুঁজিয়া পাওয়া যায়।

गितिमठळ रेश्तत्रकी नाठेक नएक्नामि ना পिक्सिक्रितन धनन

নহে, কিন্তু, গিরিশচন্ত্রের কনিষ্ঠ সমসাময়িকদের মধ্যে পাশ্চাত্য কাব্যাস্থালনের মাত্রা অনেক বেন্দী ছিল এবং অভ্যাসবশে তাঁহারা প্রতীচ্য কবিদের ঘনিষ্ঠ সায়িধ্যে থাকিয়া ভাব ও কল্পনার সহিত অন্তরক যোগে সংযুক্ত হইয়া গিয়াছিলেন। ছিক্তেম্প্রলাল, রবীক্রনাথ প্রভৃতির বাচন-ভক্তীর বৈচিত্র্য ও বৈশিষ্ট্য শিক্ষাম্থালনের বৈশিষ্ট্যের মধ্যেই পাওয়া যায়।

### বাঙলা নাট্যসাহিত্যে গিরিশচন্দ্রের স্থান

বাঙলা রক্ষমঞ্চের তদানীস্তন শ্রেষ্ঠ অভিনেতা গিরিশচন্ত ওধু অভিনেতা হিসাবেই যে যুগন্ধর ছিলেন তাহা নহে, নাট্যকার রূপেও তিনি তাঁহার যুগের 'কেন্দ্র-পুরুষ' ছিলেন-বুগকে ধারণ করিয়াছিলেন। নাট্যকার গিরিশচন্ত্র একাদিক্রমে ৩২।৩৩ খানি পৌরাণিক ও ভক্তিমূলক নাটক, 📲 খানি সামাজিক নাটক এবং करत्रकथानि व्यर्गन निथित्रा वांडना नांहेरकत मःशा-रेन्छ पृत कतिएड যে চেষ্টা করিয়াছেন, সে-জন্ম তাঁহাকে ক্লভজ্ঞচিত্তে বাঙালী চিরদিন শারণ করিবেই। কিন্তু সংখ্যা-দৈক্ত দুর করার হৃতিত্বই গিরিশচক্তের একমাত্র প্রাপ্য নহে। ভাব সঞ্চারণের ক্ষমতার (Power of Communication) मिक मिन्ना विठात कतित्व तम्बा याहरव व গিরিশচক্র একজন শক্তিমান নাট্যকার--তাঁহার নাটকের ছারা বাঙলা নাটকের সংখ্যাপৃত্তিই কেবল ঘটে নাই,—গুণকুতিও पित्राष्ट्र। **এ विषदा, जामात मत्न इत, नमात्ना**ठकश्रण निर्दालक দৃষ্টি অকুপ্প রাখিতে পারেন নাই। এমন সমালোচক আছেন যিনি গিরিশচক্রকে শেক্সপিয়রের সমান মর্য্যাদা দিতে একটুও কুঠাবোধ করেন না; আবার এমন কেহ কেহও আছেন যিনি গিরিশচক্রকে একেবারে "ভূতীয় শ্রেণী'তে স্থান দিতে চাহেন এবং ভূলিয়া যান যে নাটক দৃশ্বকাব্য—ইহাতে দৃশ্বত্বের গুণও যত আবশ্বক, কাব্যন্থও তত আবশ্বক—কেবল 'কান্যন্ধ' আর কেবল 'দৃশ্বন্ধ' যে কোন নাটকের পক্ষে ধর্ম্ম-বিচ্যুতি।

গিরিশচন্ত্রের নাটকের মঞ্চলাফল্য (Stage Success) অবি-সংবাদিত বলিয়া গ্রহণ করিলে এবং রসোত্তীর্ণতার মাত্রা বিচার कतिरल এ कथा ना विनया छेशाय नाई रा शितिमहरस्यत तहना রসনিষ্পত্তির দিক দিয়া সার্থক হইয়া উঠিয়াছে—আত্মিক শক্তিতে নাটক প্রতিষ্ঠা লাভ করিয়াছে। তবে সঙ্গে সঙ্গে একথাও স্বীকার্যা যে বাস্তবিক 'সাহিত্যিক সাফল্য' (Literary Success) বলিতে সাধারণতঃ যাহা বুঝায়-গিরিশ্চক্রের অনেক নাটকেই তাহার মাত্রা খুব সম্ভোবজনক নহে। কিন্তু ভাবাহুলেখন হইতে ভাব-প্রকাশের মহিমাকে সম্পূর্ণ বিচ্ছিন্ন করিয়া লইয়া বিচার করিতে যাওয়া সম্পূর্ণ সম্ভব ও সঙ্গত নছে এ কথা মনে রাথিয়া বিচারে श्रदेख इहेरन प्रथा याहेरत य शितिभाठत्वत नाठेक "निष्धानी श আসরে নাটকের বিচার-সভায়" একেবারে অপদস্থ হইবে না এবং গিরিশচক্রকেও 'তৃতীয় শ্রেণীতে' আসন দেওয়া যুক্তি-যুক্ত হইবে না। বাংলা নাট্য দাহিত্যের ক্ষেত্রে তাহার স্থাষ্ট ওধু গণনায়ই অগ্রগণ্য নহে. গুণেও সকলের অগ্রে আসন না পাইলেও, একেবারে পিছনে আসন পাইবার মত নছে। তাঁহার রচনায় যে ব্যাপ্তি ও গভীরতা রহিয়াছে, বিশ্বতির হস্ত হইতে ভাঁছাকে রক্ষা করিতে তাহা চিরদিন সক্ষম থাকিবে বলিয়াই মনে হয়।

## প্রফুলের সাধারণ আলোচনা

- (ক) রচনা বা অভিনয় কাল:—গিরিশচন্ত্রের সাহিত্যিক জীবনে পাঁচটী অধ্যায়: প্রথম অধ্যায় ১৮৭৭ হইতে ১৮৮১, বিতীয় ১৮৮১ হইতে ১৮৮৪, তৃতীয় ১৮৮৪ হইতে ১৮৮৯, চতুর্ব ১৯৮১ হইতে ১৯০০ এবং পঞ্চম ১৯০৫ হইতে ১৯১১। চতুর্ব অধ্যায়ের প্রথম নাটক প্রকৃত্র এবং নাটকথানির প্রথম অভিনয় ১৬ই বৈশাথ, ১২৯৮ সাল (প্রীস্তকুমার সেন মহাশয়ের মতে), কিন্তু প্রকৃত্র নাটকের (অভিনব সংস্করণ, অষ্টম প্রচার) প্রথম পৃষ্ঠায় লিখিত আছে, "১৬ই বৈশাথ ১২৯৬ সাল, দটার থিয়েটারে প্রথম অভিনীত।" এই সালটীর (১২৯৬) সহিত প্রীযুক্ত হেমেন্দ্র নাথ দাসগুপ্ত (সংগৃহীত) প্রণীত "ভারতীয় নাট্যমঞ্চ" গ্রন্থে লিখিত "২৭ এপ্রিল ১৮৮৯ খ্রীষ্টাব্দের" ঐক্য পাওয়া যায়। (যোগেশের ভূমিকায় অমৃত মিত্র এবং রমেশের ভূমিকায় অমৃত মিত্র এবং রমেশের ভূমিকায় অমৃত মিত্র এবং রমেশের ভূমিকায় অমৃত বস্তু)।
- (খ) শ্রেণী-পরিচয় :— 'প্রফুল্ল' করুণ রসাত্মক একথানি পঞ্চান্থ সামাজিক নাটক। একটি যৌপ পরিবারের শোচনীয় বিচ্চেদের কাহিনী—একজন সদাশয় ব্যক্তির সারা জীবনের সঞ্চিত ধন এবং সেই ধন অপেক্ষাও প্রিয়তর স্থনাম ও ধর্ম হারাইবার তথা আত্মহারা হইবার করুণ কাহিনী—একটা সাজানো বাগানের শুকাইয়া যাইবার কথা। এই সদাশয় ব্যক্তি যোগেশ—করুণ রসের প্রধান আলম্বন বিভাব— সাজানো বাগানের সর্বস্থী মালিক আর শুকানো বাগানের সর্বহারা

माकी। छानता, উমাञ्चलती এবং প্রফুল—এই তিনজনেরও জীবনে শোকাবছ পরিণাম ঘটিয়াছে এবং সেই ছিসাবে প্রত্যেকেই করুণরসের নিমিত্ত কারণ বটে, কিন্তু তাঁদের কেহই কেন্দ্রীয় ব: মুখ্য চরিত্রের মর্য্যাদার অধিকারী নছে --বস্তুতঃ নাটকথানি যোগেশেরই সাজানো বাগানের শুকাইয়া যাওয়ার কথা-চিত্র। প্রফুল এই সাঞ্চানো বাগানেরই অক্সতম ফুল্ল ও সুরভিত কুসুম—অন্তরের উদার সৌন্দর্য্য-রসের সঞ্জীবনীশক্তি দিয়া শন্নতানী মূরুশোষণের প্রতিকৃলে দাঁড়াইয়া, প্রাণপণে যুঝিয়া বাগানটীর ৰুপ্ত রস্থারাকে উদ্ধার করিতে চেষ্টা করিয়াছিল কিন্তু সৌন্দর্যা-স্থরভি লইয়া অকালেই তাঁহাকে ঝরিয়া যাইতে হইয়াছিল—তাঁহার সহিত সাজানো বাগানের শেষ সবুজিমা শুকানো বাগানের করুণ মানিমাকে গাঢ়তর করিয়া মৃত্যুর পাগুরতায় মিশিয়া গেল। প্রকুলের মহিমময় আত্মবিসর্জনে অসার্থককাম সংগ্রামের চিত্র মর্ম্মপর্শী করুণ, কিন্তু তবুও প্রফুল নাটকে কেন্দ্রীয় চরিত্র নহে। কারণ প্রফুল যোগেশেরই সাজানো বাগানের অক্তম উপাদান এবং যোগেশের সাজানো বাগান শুকাইয়া যাওয়ার বেদনা-বিক্ষোভ দেখানো—যে খানি নাটকের মুল লক্ষ্য,--সেথানে উহা ঐ মূল লক্ষ্যের অন্ততম উপলক্ষ্য মাত্র (এই কারণেই নাটকথানির নামকরণ বিষয়ে আপন্তি তুলিবার যথেষ্ট অবকাশ আছে)।

## প্রফুল্লকে ট্র্যাঙ্কেডি-করুণ নাটক বলা চলে কি ?

রসবিচারের পছার অনায়াসেই আমার নাটকথানির শ্রেণীপরিচয় প্রদান করিতে সক্ষম হইরাছি,—এবং সিদ্ধান্ত করিয়াছি যে নাটকথানি করণ রসাত্মক এবং সেই রসের প্রধান আলম্বন-বিভাব যোগেশ। কিন্তু ইংরেজী মতে অত সহজে সিদ্ধান্তে পৌছানো সম্ভব হয় না। কারণ ছংথবর বা বিবাদমর—এককথার করণ রসাত্মক নাটকের মধ্যেও সেখানে আবার উপবিভাগ করিত হইরাছে। করুণ রসাত্মক নাটক ছুই শ্রেণীর হইতে পারে, এক ট্র্যাচ্ছেডি এবং ছুই 'মেলোড্রামা'। স্থুতরাং প্রশ্ন উঠে—প্রকৃন্ন ট্র্যাচ্ছেডি না মেলোড্রামা ?

এই স্থলে পূর্ব্বাচার্য্যগণের মতের আলোকে প্রমুদ্ধকে দেখা যাক্
(ক) শ্রীবৃক্ত হেমেক্স নাথ দাসগুপ্ত মহাশয়ের মতে—"প্রমুদ্ধ নাটকও
এইরূপ একটী মর্মভেদী tragedy এবং এই ট্র্যান্ডেডির বীক্স যোগেশের
ক্রময়েই অন্ক্রমিত হইয়া উঠিয়াছিল, বাহিরের ঘটনার প্রতিঘাতে উহা
ক্রমশঃ পরিপৃষ্ট ও বর্দ্ধিত হইয়া উঠে।…যোগেশের অন্ধনিহিত
ক্র্বলতা—তাহার স্থনাম স্থ্যশের আকাক্ষাই প্রমৃদ্ধ নাটকে tragedy'র
কারণ"। স্পতরাং দেখা যায়, শ্রীবৃক্ত দাশগুপ্ত মহাশয় প্রমৃদ্ধকে রীতিমত
একথানি ট্র্যান্ডেডি বলিয়াই মনে করিয়াছেন এবং যোগেশকেই "কেন্দ্র
পুরুষ" বলিয়াছেন।

- (খ) অধ্যাপক ডাঃ শ্রীযুক্ত স্থকুমার সেন মহাশরের মতে—"প্রক্ল গিরিশচক্রের আদর্শ ট্র্যাজেডি। ..... শ্রেষ্ঠ সম্পূর্ণাঙ্গ বিয়োগান্ত নাটক।" তবে "অতিরিক্ত রঙ-ফলানো না হইলে নাটকটী একটী প্রথম শ্রেণীর ট্র্যাজেডি হইতে পারিত"। ডাঃ সেন মহাশরের মন্তব্যের তাৎপর্য্য এই—প্রক্ল ট্র্যাজেডি, তবে "প্রথম শ্রেণীর ট্র্যাজেডি" নহে।
- (গ) অধ্যাপক শ্রীযুক্ত বিভাস রায়চৌধুরী মহাশয়, "নাট্যসাহিত্যের ভূমিকা" নামক গ্রন্থে 'নাটকের শ্রেণী-বিভাগ' অধ্যারে
  —প্রকৃল্প নাটক সম্বন্ধে বৈ.মন্তব্য করিয়াছেন, গ্রন্থখানি পাঠ্য বলিয়াই
  তাহা উল্লেখযোগ্য। শ্রীযুক্ত রায়চৌধুরী মহাশয়, অন্তর্ম ভূমুলক
  উল্লেখযোগ্য ট্র্যান্ডেডির তালিকায় যেমন প্রকৃলকে স্থান দিয়াছেন
  আবার মেলোডামার চূড়ান্ত উদাহরণয়পেও প্রকৃলকে তেমনি
  দাড় করাইয়াছেন। ফলে প্রেকৃল' সম্বন্ধে স্থান্ত বারণা পাওয়া যায়

না। অধ্যাপক রায়চৌধুরী মহাশয় প্রফুলকে ট্র্যাজেভির উল্লেখ-যোগ্য উদাহরণের মধ্যে উল্লেখ করিয়া সঙ্গে সঙ্গে মেলোড্রামার চূড়াস্ত উদাহরণ রূপেও প্রফুল্লের উল্লেখ করিয়া 'প্রফুল্ল' সম্পর্কে একটা বিভ্রান্তিকর পরিস্থিতির স্থষ্টি করিয়াছেন।

(ঘ) বছ্বর অধ্যাপক শ্রীঅজিতকুমার ঘোষ মহাশয় 'প্রফুল' সম্বন্ধে যে সিদ্ধান্ত করিয়াছেন তাহা এই—"আকৃষ্মিক মৃত্যু দেখাইলেই ট্র্যাজেডি হইল না। ঘটনার টানা-পোড়েনের মধ্য দিয়া ট্র্যাজেডিকে বুনিয়া দিতে হইবে এবং তবেই মৃত্যু অস্বাভাবিক হইবে না। প্রত্যেক ঘটনার পিছনে যথেষ্ট শক্তিশালী এবং বিশাস্য কারণ না থাকিলে তাহা ট্র্যাজেডির অঙ্গীভূত হইতে পারে না—যোগেশ চরিত্রকে খুবই ট্র্যাজিক করিবার চেষ্ঠা করা হইয়াছে বটে, কিন্তু ট্র্যাজিক চরিত্রের কোন ধর্মই ইহাতে নাই। ট্র্যাজেডির নায়ক নিশ্চয়ই এমন কোন কাজ করিয়াছে, অথবা মারাত্মক কোন ভূল করিয়াছে, যাহাতে তাহার ট্র্যাজেডি অবশ্রুভাবী হইয়া উঠে। কিন্তু যোগেশের চরিত্র এমন কোন ট্রাজেডি অবশ্রুভাবী হইয়া উঠে। কিন্তু যোগেশের চরিত্র এমন কোন ট্র্যাজেডির বীজ নাই—এইরপ নিক্রিয় নিশ্চেষ্ট পুরুষ কথনো ট্র্যাজেডির নায়ক হইতে পারে না"।

অধ্যাপক ঘোষের মন্তব্যের 'অতএব' এই যে—প্রফুল্ল নাটকথানি ট্র্যাজেডি নছে। কারণ. (ক) কেন্দ্রীয় চরিত্র যোগেশের মধ্যে ট্র্যাজেডির কোন ধর্মই নাই, না আছে উত্থান-পতন ও ক্রমবিকাশ, না আছে চরিত্রে অন্তনিহিত হর্বলতা ও তজ্জনিত 'মারাত্মক ভূল', এবং চরিত্রটী তহুপরি নিজ্মিয়। দিতীয়তঃ (থ) "প্রত্যেক ঘটনার পিছনে যথেষ্ট্র শক্তিশালী ও বিশ্বান্থ কারণ" নাই।

এখন উল্লিখিত মস্তব্যাদি হইতে নিম্নলিখিত তথ্য পাওয়া যাইতেছে :—

(১) শ্রীবৃক্ত হেমেক্সনাথ দাশগুপ্ত—ট্র্যাক্সেডি—মর্শ্বভেদী ট্র্যাক্সেডি।

- (২) প্রীর্ক্ত স্কুমার সেন—ট্র্যাক্ষেডি—তবে 'প্রথম শ্রেণীর' নছে।
- (৩) এর ক বিভাস রায়চৌধুরী—'ট্রাজেডি'—এবং 'মেলোড্রামা'।
- (8) শ্রীরুক্ত অঞ্জিত কুমার ঘোষ—ট্র্যাঞ্চেডি নছে—তবে (কি তাহা বলেন নাই)।

এইবার, সমালোচকগণের মত ও যুক্তিগুলি (এক অজিতবাবুই যুক্তি দিয়াছেন) পরীক্ষা করিয়া দেখা যাক্, কারণ ই হাদের মত পরীক্ষা করা আর নাটকখানিকে তন্ন তন্ন করিয়া বিচার করা একই কথা।

প্রথমেই ডাঃ শ্রীযুক্ত স্কুমার সেন মহাশরের সংক্ষিপ্ত মন্তব্যটী ধরা যাউক। শ্রদ্ধের ডাঃ সেন নাটকপানিকে ট্রাক্ষেডি বলিরাছেন বটে, কিন্তু পক্ষে কোন যুক্তি দেন নাই এবং "অতিরিক্ত রঙ-ফলানো" থাকিলেও মেলোড্রামার স্তরে নাটকথানিকে নামাইয়া দেন নাই— শুধু 'প্রথম শ্রেণীতে' স্থান দিতে অনিচ্ছা প্রকাশ করিয়াছেন। ডাঃ সেন খ্রই স্পষ্টভাবে 'প্রকুল্ল' সম্বন্ধে রায় দিয়াছেন, অতিরিক্ত রঙ ফলানো সন্থেও, ট্রাক্ষেডির শ্রেণীর মধ্যে স্থান দিয়াছেন। তবে 'অতিরিক্ত রঙ ফলানো' কথাটীর যথার্থ তাৎপর্য্য অনির্দিষ্ট রহিয়াছে বলিয়া নাটকথানির যথার্থ পরিচয় পাইয়াও যেন পাওয়া যায় না। কারণ অতিরিক্ত রঙ ফলানো মেলোড্রামার মধ্যেই সাধারণতঃ দেখা যায় এবং সেই হিসাবে,—নাটকথানির পরিচয় বিষয়ের সামায়্য একটু 'কিন্তু' থাকিয়া যায়।

দিতীয়তঃ, অধ্যপক শ্রীষ্ক্ত বিভাস রায়চৌধুরী মহাশয়ের সিদ্ধান্ত সহদে আলোচনা করিতে যাইয়া প্রথমেই এই কথা আসে যে, অধ্যাপক রায়চৌধুরী মহাশয় হয় ট্র্যাজেডি এবং মেলোড্রামাকে ছুইটা ভিন্ন শ্রেণী বলিয়া মনে করেন না, না হয় প্রকৃত্ম নাটকের প্রস্কৃত পরিচয় সহদে মত স্থির করিতে পারেন নাই।

সন্দেহের কারণ পূর্বেই উল্লেখ করা হইয়াছে—প্রথমতঃ 'প্রফুল্ল'-কে তিনি "অন্তৰ্গন্ধ্যুলক উল্লেখযোগ্য ট্ৰ্যাক্তেডি" গণনায় অন্তৰ্ভূক্ত করিয়াছেন, আবার মেলোড়ামার লক্ষণ নিষ্কারণ প্রসঙ্গেও প্রফুলকে "চুড়াস্ত উদাহরণ" বলিতে কুণ্ঠিত হন নাই। অসঙ্গতি এত স্পষ্ট যে চোধে আঙ্গুল দিয়া দেখাইবার কোন প্রয়োজন আছে বলিয়া मत्न रुम्न ना। তবে অধ্যাপক औवुक ताम्राकीधूनी म्हानम विनाट भारतन **ए**य, ট্র্যাক্ষেডির লক্ষণ-নির্দেশ প্রদক্ষে উল্লেখযোগ্য ট্যাক্ষেডির তালিকায় প্রফুল্লের নাম উল্লেখ করিলেও তিনি "কিন্তু" জোর করিয়া একথাও বলিয়াছেন—"এই সকল নাটকের মধ্যে অধিকাংশ Tragic না হইয়া হইয়াছে Pathetic"; অর্থাৎ তাঁহার বলিবার উদ্দেশ্য স্পষ্ট না হইলেও—প্রফুল্ল "ট্যাজেডি" হইলেও আসলে "প্যাথেটক"—এই বলাতে মূল দোষ একটুও না কমিলেও আর একটা দোষ বৃদ্ধি পাইয়াছে বলিয়া মনে হয়। সে দোষটাকে সংক্ষেপে স্বতোবিরোধ বলা যায়। যাহা 'ট্যাজিক' হইয়া উঠে নাই, জাহা 'ট্ট্যাজেডি' নামের যোগ্য হইতে পারে কি ? নিশ্চরই অধ্যাপক রায়চৌধুরী মহাশয় এইরূপ বলিতে চাহেন না যে নাটকখানি ট্র্যাব্দেডি, তবে ট্র্যাব্দেডির যাহা ধর্ম তাহা ইহাতে নাই।

আর একটী কথাও এই প্রসঙ্গে আলোচনা করা উচিত। অধ্যাপক রায়চৌধুরী মহাশয় 'Pathetic' এবং 'Tragic'-এর যে পার্থক্য নির্দেশ করিয়াছেন, তাহা যেমন অনির্দেশ্য, তেমনি অসার্থক হইয়াছে। করুণরদের প্রাচ্গ্য Pathetic-এর লক্ষণ, এই পর্যান্ত বোধগম্য, কিন্তু "আনন্দময় প্রোজ্জনতা"কে ট্র্যাজ্জেডির লক্ষণ বলিয়া চালাইতে চেষ্টা করায় অস্পষ্টার্থক শক্ষপ্রাসই করা হইয়াছে। তারপর করুণরদের প্রাচ্গ্য থাকিলে কোন নাটক ট্র্যাজ্ঞেডি হইতে পারে কিনা এ সম্বন্ধে আশামুরূপ বিচার না করায় অধ্যাপক রায়চৌধুরীর चारनाठना न यर्यो न जरन्नी इहेन्ना चारह। भारपंटिक ७ हिएकिक পরস্পর বিরুদ্ধ কি না-করুণ রুসাত্মক ঘটনার প্রাচর্য্য থাকিলে নাটক ট্যাব্রেডি হইতে পারে কি-না—এ সম্বন্ধে আরো স্পষ্ট আলোচনা না করিয়া মন্তব্য ছুড়িয়া মারা অমুচিত কার্য্য। এই প্রসঙ্গে 'Tragedy' গ্রন্থক W. MacNeile Dixon মহাশরের মন্তব্য শারণ করা ষাইতে পারে—"Naked Tragedy overlooks shades of character. Its essence is that such moving things happened to a man, a human being like ourselves. Its power lies in the events and as the primitive stories and ballads of all races give evidence, it is enough however undifferentiated the characters, if the situation stirs in us the extremes of pity and alarm." লক্ষ্য করিবার বিষয় যে— "extremes of pity and alarm" উদ্ৰিক্ত করাই টোজেডির উদ্দেশ্র। টোজেডির প্রথম স্থতকার আরিষ্টটলও pity এবং fear—এই হুইটী আবেগের উদ্রেক ও মোকণকেই ট্রাক্তেজির মুখ্য উদ্দেশ্য বলিয়াছেন: যদিও সমালোচক 'নিকল' মহাশয় Theory of Drama গ্রন্থে ট্যাক্ষেডির রস সম্বন্ধে নৃতন মত ব্যক্ত করিয়াছেন এবং দেখাইতে চাহিয়াছেন যে ট্রাজেডি আদলে বিশায়-ভাবকেই (emotions of awe) জাগাইতে চাহে; কিন্তু শেক্সপীয়রের 'King Lear'কে লইয়া নিকল সাহেব খুবই মুস্কিলে পড়িয়াছেন এবং স্বীকার করিতে বাধ্য হইয়াছেন যে নাটকথানিতে 'প্যাথেটিক' দৃশ্য রহিয়াছে \* এবং 'sensational and

\* With Shakespeare we do sometimes descend to pathetic scenes and it is exceedingly difficult to determine whether this is due to that spirit existing in the early seventeenth century which gave rise about 1603 to the romantic tragi-comedies of Beaument and

melodramatic incident'ও নাটকে কম নাই ইহাও দেখান চলে,
কিন্ধ ব্যক্তিছের প্রভাব বড় প্রভাব। শেক্সপীয়রের 'King Lear'কে
(শেক্সপীয়রের ত্রি-মৃছি ট্র্যান্ডেডির অন্ততম—ম্যাক্বেথ, ছান্লেট্
ও কিঙ লিয়র) করুণরসের প্রাচুর্য্য সন্থেও—এমন কি রোমাঞ্চকর
ঘটনার সমাবেশ সন্থেও—বিধ্যাত ট্র্যান্ডেডির আসুনখানিই দেওয়
হইয়াছে। অতএব, এ সিদ্ধান্ত করিতেই হইবে বি করুণরসের
প্রাচুর্য্য থাকিলেই কোন নাটকের পক্ষে ট্র্যান্ডেডি হওয়া অসম্ভব
—এ কথা সত্য নহে।

এইবার, অধ্যাপক অজিতবাবুর মত বিশ্লেষণ ও বিচার কর। যাইতেছে। অধ্যাপক ঘোষের আপত্তি:—

- (ক) যোগেশের মধ্যে ট্রাজিক চরিত্রের কোন ধর্ম্মই নাই-
  - (১) উত্থান-পতন-ক্রমবিকাশ নাই।
- (২) "এমন কোন কাজ" অথব। "মারাত্মক ভূল" যাহাতে -ট্রাজেডি অবশ্বস্তাবী হয়—নাই।
  - (o) নারক নিজ্ঞির নিলেষ্ট পুরুষ।
- (থ) ঘটনার পিছনে যথেষ্ট শক্তিশালী এবং বিশ্বাস্থ কারণ নাই। স্বতরাং প্রথম আলোচ্য—যোগেশের মধ্যে ট্র্যাব্দিক চরিত্রের কোন ধর্ম আছে কিনা ?

প্রথমেই দেখা যাক্, যোগেশের ট্র্যাজেডির নায়ক হইবার ব্যক্তি-গত যোগ্যতা আছে কি-না ?

এ সম্বন্ধে যে সাধারণ নির্দেশ আছে তাহা এই যে, ট্রাব্দেডির নায়ক অতিশয় ধার্মিক বা অতিশয় স্থায়নিষ্ঠ হইবেন এমন নছে, আবার অতিশয় মন্দ লোক হইবেন তাহাও নহে (a man not

Fletcher or whether it is because Shakespeare felt the necessity of pathos both as a species of relief from too high tension and as a kind of contrast to the genuine tragic sternness,

pre-eminently virtuous and just .)। এ সম্বন্ধ ডিক্সন্ সাহেব নিধিয়াছেন, "Yet on the other hand, if we are to sympathise with him, good in some sense the hero of tragedy must be"—অৰ্থাৎ নায়ক মোটামুটি ভাল লোক—"good in some sense" হইবেন।

এই হিসাবে যোগেশের মধ্যে নায়কের যোগ্যতা নিশ্চয়ই আছে। যোগেশ অতিশয় সাধু না হইলেও "অসাধু ব্যক্তি" নহেন। মাতৃভক্তি, ভ্রাত্বাৎসল্য, স্থায়নিষ্ঠা, উদার মনোবুত্তি এইরূপ নানা সদগুণের আকর্ষণের কেব্রু ভাঁহার চরিত্র। স্থতরাং একটা বিষয়ে নিঃসন্দেহ হওয়া গেল ষে. যোগেশের ট্যাজেডির নায়ক হইবার ব্যক্তিগত যোগ্যতা আছে। বিতীয়ত: লক্ষণীয়—যোগেশের চরিত্রে ট্যাঞ্জিক চরিত্রের প্রধান লক্ষণ "radical defect in his character" অথবা "error of judgement" পাওয়া যায় কি না। কারণ সমালোচকরা বলেন ট্র্যাক্ষেডির নায়কের পতন বা শোচনীয় পরিণাম ঘটিবে চরিত্রের কোন অন্তর্নিহিত চুর্বলতা বা প্রবণতার জ্বন্ত অথবা কোন যারাত্মক হিদাবের ভূলের জন্ম। সমালোচক ব্যাভ লের মতে—"no suffering that does not spring in great part from human agency and in some degree from the agency of the sufferer is tragic" । কিন্তু যে বিষয়টী বিশেষভাবে মনে রাখিতে হইবে সে এই যে. কেবলমাত্র 'এমন কোন কাক্ষ' এবং 'মারাত্মক ভূল'ই ট্রাজেডি ঘটাইয়া থাকে এমন নহে, চরিত্রের অন্তর্নিহিত কর্মলতা বা প্রবণতা—কোন একটা বিষয়ে অতাধিক প্রসক্তিও (fixation) ট্যাক্তেডি ঘটাইতে পারে। ম্যাক্বেখ 'এমন কোন কাজ' ছারা. কিঙ লিয়র মারাত্মক ভূল করিয়া আর ছামলেট অন্তর্নিহিত ছর্কলতার ফলে শোচনীয় পরিণাম অবশুদ্ধাবী করিয়া তুলিয়াছিল। ত্বতরাং দেখা যাইতেছে যে, ট্রাজিক চরিত্রে শুধু 'মারাক্ষক ভূল' অথবা 'এমন কোন কাজ' (ম্যাকবেথ নাটকে হত্যা) থাকিবে তাহাই নহে— 'অন্তর্নিহিত হুর্বলতা বা প্রবণতা'ও থাকিতে পারে। (অজিতবারু 'মারাক্ষক ভূল' এবং 'এমন কোন কাজ' এই হুইটী বিষয়েই দৃষ্টি নিবদ্ধ রাথিয়াছেন, 'অন্তর্নিহিত হুর্বলতা'র প্রতি দৃষ্টি পড়িলে অন্তর্মপ সিদ্ধান্ত করিতে বাধ্য হইতেন।)

এখনকার প্রশ্ন—যোগেশ চরিত্তে এমন কোন 'অস্তর্নিহিত তুর্বলতা' কি খুঁজিয়া পাওয়া যায় না ? যোগেশ যে ধাপে ধাপে শোচনীয়তার গভীরতার দিকে নামিয়া গিয়াছেন তাহার কারণ স্বরূপে কোন একটা বিশেষ ঝোঁককে কি দায়ী করা চলে না ? ইহা তো সভ্য কথা—যোগেশ যদি গণেশ-পাণ্টানো ব্যবসায়ী হইতেন, জোচ্চুরি, ধাপ্পাবাঞ্জি, বিশ্বাস্থাতকতা প্রভৃতি শয়তানী সদ্গুণগুলি যদি কোন অবস্থাতেই তাঁহার কাছে অগ্রীতিকর ও অক্ষচিকর না হইত, তাহা হইলে ব্যাঙ্কে বাতি জালিয়া তাঁহার যত বড় ক্ষতিই করুক, তাঁহাকে কেব্রত্যুত করিতে পারিত না, 'আর এক যোগেশ' করিয়া ফেলিতে পারিত না। হামলেটের জননী হামলেটের গুল্লতাতকে পতিছে বরণ कतिया सागतनहेत्क रामन अकही नृजन পরিবেশের সম্থীন করিয়াছিল মাত্র, তেমনি ব্যাঙ্ক বাতি জালিয়া যোগেশকেও নূতন এক পরিস্থিতির মধে। ঠেলিয়া দিয়াছিল মাত্র। কিন্তু ছামলেট যেমন নিজের অন্তর্নিহিত হুর্বলতার জন্য-বিশিষ্ট মানসিক গঠনের জন্ত-আগত অবস্থার সহিত সুস্থভাবে অভিযোজন করিতে পারে নাই, তেমনি যোগেশও নৃতন পরিস্থিতির সহিত বিশিষ্ট মানসিক প্রবণতার জন্ত প্রকৃতিস্থভাবে বুঝাপড়া করিতে পারেন নাই। ব্যাহ্ব বাতি জালিয়া যোগেশকে যে মহাসমস্থার সন্মুখে দাঁড় করাইয়াছিল, যোগেশ সে সমস্ভার হুর্ছু সমাধান করিতে পারেন নাই এবং পারেন নাই বলিয়াই

অপ্রকৃতিস্থ হইয়া পড়িলেন—আঘাতের পর আঘাত থাইয়া একেবারেই 'আর এক যোগেশ' হইয়া উঠিলেন। শ্রীবৃক্ত হেমেক্রনাথ দাশগুণ্ড নহাশরের অন্তদৃষ্টির সহিত দৃষ্টি মিলাইয়া দেখা যায়—"যোগেশের অন্তদিহিত হর্বলতা—তাঁহার স্থনাম-স্থশের আকাজ্রাই 'প্রকৃষ্ণ' নাটকে ট্র্যাজেডির কারণ।……স্থনাম-রূপ একটা abstraction এর উপাসক যোগেশকে সংযমশ্রষ্ট করিয়া নাটকথানিকে ট্র্যাজেডিতে পরিণত করিয়াছে।" অতএব দেখা যাইতেছে যে, যোগেশ চরিত্রে ট্র্যাজিক চরিত্রের বড় একটা উপাদান—'radical defect'ও রহিয়াছে। যোগেশ "এমন কোন কাজ" বা "মারাম্মক ভূল" না করিলেও শুধু 'অন্তর্নিহিত হর্বলতা'র জন্মই নায়কত্ব দাবী করিতে পারেন। প্রসঙ্গত ইহাও ম্বরণীয় যে, ট্র্যাজেডি মাত্রেই এক ধরণের নহে। সমালোচক ব্রাড্লে দেখাইয়াছেন, ভাগ্য-বিপর্য্যের ও তজ্জনিত ক্লেশের মূলে যদি মাহুষের ঘটানো ঘটনার এবং আত্মকত ব্যাপারের প্রেরণা থাকে, তাহা হইলে ঐশ্বর্য হইতে দারিক্র্যের মধ্যে পতন এবং আত্মতিক হৃঃখভোগও ট্র্যাজেডি-কঙ্কণ হইয়া উঠিবে।

তৃতীয়ত ঃ, নায়কের চরিত্রে উত্থান-পতন ও ক্রমবিকাশের প্রশ্ন— নিক্রিয়তা-নিক্ষেতার প্রশ্ন।

এই প্রশ্নটীর পরিপাটি আলোচনা 'ট্র্যাজেডির প্রকার বা ধরণ' আলোচনার অপেকা রাথে। উত্থান-পতন, ক্রমবিকাশ, নিজ্ঞিয়তা-সক্রিয়তা, এই সকল শঙ্গুগুলির তাৎপর্য্য অবধারিত না থাকার আলোচনা-ক্ষেত্রে ইহারা অনেক অনর্থের স্বষ্টি করিয়া থাকে। এখন উত্থান-পতন বলিতে যদি এইরূপ বুঝানো হয় যে নায়ক তৎকালীন বর্ত্তমান অবস্থা হইতে প্রথমে অভ্যুদয়ের দিকে অগ্রসর হইবেন এবং পরে ধীরে ধীরে পতনের অভিমুখে নামিতে থাকিবেন ভাহা হইলে দেখা যাইবে যে অনেক বিধ্যাত বিধ্যাত ট্র্যাজেডির নায়কের

मरश छेथान घरं नाहै। 'कि लाइत' नाहेरकत वा सामरलहे নাটকের মত অন্ততম শ্রেষ্ঠ ট্যাজেডির নায়কেও স্থাপাই উত্থান-পর্যায় পাওয়া যায় না—আর উক্ত নাটকের নায়ক-চরিত্রে ক্রম-বিকাশ অপেকা ক্রম-অমুবৃত্তিই দেখা যায়, দেখা যায় নানা অবকাশে একই ভাবের নানারপ প্রকাশ। আর উত্থান-পতন বা ক্রমবিকাশ বলিতে যদি এমন বুঝানো হয় যে নায়কের মধ্যে নানা ভাবের ছন্দ চলিবে. কখনও একটা প্রধান হইয়া অন্তটীকে আছর করিয়া ফেলিবে.—এইরূপ পরিবর্ত্তনশীলতাই অবিরাম চলিতে থাকিবে, তাহা হইলে যোগেশের চরিতের উত্থান-পতন একেবারে নাই, এ কথা বলা চলে না। যোগেশের মধ্যে ক্রিয়াশীলতা নাই এ সিদ্ধান্তের বিরুদ্ধে এইরূপ বলা যাইতে পারে—যোগেশ, সদাশয় যোগেশ— ত্বখী পরিবারের মধ্যমণি যোগেশ—ব্যাঙ্কের বাতি জালার অসঞ জ্ঞালায় এবং নৈরাভ্যের তাড়নায়, বিশ্বতির ঐকাস্তিক কামনায় মদ थारेया ज्लाजि कतियाष्ट्रिलन वटि, किन्दु लिन्न छारात मर्था লজ্জা ও অমুতাপ কম আদে নাই। এই অমুতাপের সহিত স্র্বনাশের নৈরাশ্রের এবং বেদনার তাপের বুঝাপড়াও কম হয় নাই। কিন্তু আঘাতের পর প্রথম আঘাত আগিল—মুরেশের চোর इश्वात मः नाम। এই मः नाम त्यारगत्मत्र काट्य क्य 'मर्कनाम' नट्यः যোগেশ হাল ছাড়িয়া দিলেন-মর্মে মর্মে ব্রিলেন-"চেষ্টায় কোন कार्या है इस ना।" हैहात भरत अ त्यारंगन मामलाहरू किही कतिबार्छन। ভাক্তাররপী কাঙালী যথন রমেশকে নির্দেশ দিলেন ..... একটু माहेलफ (ए।एक (थएक मिन", यार्णन मृह कर्ष विमालन-"ना, यम আর ছোব না"। किছ খ্রণধর ভাই শয়তান রমেশ ঔবধ বলিয়া সদাশর দাদাকে ত্রাণ্ডি থাওয়াইয়া বেশ একটু নেশাগ্রন্থ ক্রিয়া-ছিল আর ওধু তাহাতেই কান্ত না হইরাঁ যে দাদা পিতার অধিক

বেং ছোট ছই ভাইকে এক রক্ষ বৃক্তে করিয়া মাত্র্য করিয়াছিল, সেই স্বেহ্মর শিবভূল্য দাদাকে চরমতম আঘাত দিয়া বসিল-রমেশ স্থরেশের জবানিতে যোগেশকে মুখের উপরেই জোচ্চোর প্রমাণ করিতে চেষ্টা করিল। লোকে জোচ্চোর বলিবে ভয়ে যে যোগে সম্পত্তি বেনামী করার নামে অস্থির ছইয়া উঠিয়াছিলেন, সেই যোগেশকে সেই জোকোর নামই দিল র্মেশ—জাঁছারই স্হোদর ভাই —সন্তান-স্বেহে লালিত-পালিত রমেশ। যোগেশের মত দাদার কাছে উহা বাস্তবিকই—"the most unkindest out of all". যোগেশ নিৰ্বাক স্তৰ বিক্লোভে একটীমাত্ৰ "হুঁ" শব্দ উচ্চারণ कतिया त्वां रुप वित्यत वनत्वर यन थारेया निष्क्रतक मण्णून সংজ্ঞাহারা করিতে চেষ্টা করিলেন। এই আগুনেই আছতি পড়িল যথন তিনি শুনিলেন-মর্টগেজ তিনি সই করিয়া দিয়াছেন-বাহিরেও জোচ্চোর নাম রটিয়া পিয়াছে। খবে বাহিবে জোচ্চোর নাম রটিয়া যাওয়ার চেয়ে কোন বড় সর্বনাশ যোগেশের আর কি হইতে পারে ? ঘাহারা বেনামী করিয়া সম্পত্তি বাঁচাইতে সচেষ্ট হইয়াছিলেন-মা উমাস্থলরী, পদ্মী জ্ঞানদা—সকলেরই প্রতি তাঁহার নিদারুণ **जिमान (मथ) मिल, यार्शम निष्करक এरकवार्राई निः नक्र करिया** ভূলিলেন—আপনাকেই হারাইয়া ফেলিলেন; স্থতরাং এ কথা কোন गटण्टे वना हरन ना—अख्छः वृक्तित शांत्र शांतिरन—रव सार्शित्नत চরিঁত্র একেবারে নিজ্জিয় বা নিশ্চেষ্ট চরিত্র। যোগেশের চরিত্রে the sight of losing struggle' (Wood Bridge) একেবারে দেখা যার না এমন নহে। অতএব প্রীযুক্ত ঘোষের অভিযোগটী चंत्रलक ।

অধিকন্ধ এ কথাও স্বর্ণীয় যে, 'passive' ছইলেই ট্রাজেডিয় নায়ক হওয়া চলে না এমন কোন কথা নাই। এমন অনেক ট্রাজেডি আছে যেখানে sufferingই মুখ্য উপস্থাপ্য বিষয় হয় এবং নায়ক হয় "the hero ( যিনি ) is more acted upon than acting". \* যেমন, "Hamlet is peculiar in having but one figure of tragic magnitude; Othello in being formed on a peculiar plan and in dealing largely with intrigue, Lear in reverting technically to the cronicle-history tradition and in adopting an actionless hero; and Mackbeth in transforming a villain into a hero."—The Theory of Drama—Page 171.) স্ত্রাং এ কথা বলা যাইতে পারে যে যোগেশের চরিত্রে ট্যান্ডেডি-চরিত্রের ধর্ম সম্বন্ধ শ্রীযুক্ত অজিতবাবু যে আপন্তি ভলিয়াছেন তাহা সমর্থনযোগ্য নহে।

তারপর বিচার্য্য-প্রত্যেক ঘটনার মূলে মথেষ্ট শক্তিশালী ও বিশ্বাস্য কারণ আছে কি না।

তত্ত্বতঃ যাহাই হউক, কার্য্যতঃ প্রত্যেক ঘটনার যথেষ্ট শক্তিশালী কারণ সর্বনা পাওয়া যায় না, আর পাওয়া গেলেও নিক্তির ওজনে উহার যথেষ্টতা পরিমাপ করা যায় না। শ্রেষ্ঠ শ্রেষ্ঠ রচনার মধ্যেও এমন সব ঘটনার অন্তিত্ব পাওয়া যায় নালাহাকে এক কথায় ধরিয়ালওয়া বলা চলে। শেক্সপীয়রের 'কিঙ্লিয়র' নাটকখানির কথাই ধরা যাক: প্রথমেই যে ঘটনাটী ঘটানো হইয়াছে তাহার উচিত্য খুবই প্রশ্নাধীন—পিতৃতক্তির অন্পাত অন্থায়ী রাজ্যবিভাগ যদিই বা সম্ভাব্য বলিয়া মনে করা যায় ( সত্যই যাহা মনে করা যায় না ), এই কারণে কনিষ্ঠা কল্পাকে ত্যজ্যকন্তা করা এবং তত্বপরি অভিসম্পাতাদি দেওয়া যথেষ্ঠ 'কিন্তু-জনক ব্যাপার। ঘটনাটীকে স্বতঃসিদ্ধের মত প্রহণ্

<sup>\* &#</sup>x27;সালাহান নাটকের আলোচনা জইব্য—''নাট্যসাহিত্যের আলোচনা ও নাটক বিচারণ, প্রথম খণ্ড।

করিলেই নাটকের পরবর্তী ঘটনার আবেদন কার্য্যকরী হইয়া থাকে।
তেমনি ম্যাক্বেথ নাটকেও স্ত্রী ম্যাকবেথের অমাক্ষ্বিক হিংশ্রপ্রবৃত্তি
এবং স্বায়ুশক্তি ধরিয়া-লওয়া-বিয়—বেমন প্রকৃত্র নাটকের রমেশ
চরিত্রটী একটী ধরিয়া-লওয়া শয়তান চরিত্র। এইরপ 'ধরিয়া-লওয়া'
বৈশিষ্ট্যের উচিত্য-অনোচিত্য বিচার করিতে যাওয়া এক হিসাবে
নিক্ষল চেষ্টা। রমেশকে সম্পত্তিলোভী কুটল এবং নিষ্ঠুররূপে ধরিয়া
লওয়া ইইয়াছে। রমেশ অমাক্ষ্বিক হইয়াছে এ বিষয়ে কোন সন্দেহ
নাই এবং তাঁহার পক্ষে বলিবারও কিছু নাই, কিন্তু কেহ যদি বলেন
রমেশকে অত অমাক্ষ্বিক করা উচিত কার্য্য হয় নাই বা রমেশকে অত
লোভী, কুটিল ও নিষ্ঠুর করা অন্তায় ইইয়াছে, তাহা ইইলে নাট্যকারের
পক্ষ হইতে এই কথাই বলা চলে—এই ধরণের মস্তব্য করা ব্যক্তিগত
অভিপ্রায় ব্যক্ত করা ছাড়া আর কিছুই নহে।

যাছাই হউক, এইবার ঘটনার মূলে বিশ্বাস্ত কারণ আছে কি-না বিচার করা যাউক। দেখা যাউক প্রকৃত্ম নাটকের প্রধান প্রধান ঘটনা (অজিতবাবুর মনে-ধরা ঘটনাগুলি) ঘটিতে পারে কিনা—ঘটিলে সম্ভাব্যের মাত্রা ক্লগ্রহর কি না।

- ( > ) নাটকের প্রথম উল্লেখযোগ্য ঘটনা—ব্যাঙ্কের বাতি জ্বলা।
  এই ঘটনার সম্ভাব্যতা প্রশ্নাধীন করিলে, কোনও মীমাংসাতেই পৌছান
  যাইবে না। তবে একথা সকলেই স্বীকার করিবেন যে, 'ব্যাঙ্কের বাতি
  জ্বালা' ব্যাপারটী তদানীস্কন অর্থনৈতিক ব্যবস্থায় অসম্ভব ঘটনা নছে;
  অতএব ঘটনাটীর সম্ভাব্যতা প্রশ্নাধীন হইতে পারে না।
- (২) বিতীয় উল্লেখযোগ্য ঘটনা—যোগেশের মদ থাওয়া। যোগেশ যে বুগের লোক—যে-সমাজের লোক, সে-বুগে—সে-সমাজে মদ প্রায়—যাহাকে বলে 'ডালভাত' হইয়া দাঁড়াইয়াছিল। জ্ঞানদার ভাষায় বলা যায়—'সহরে অলিতে গলিতে ভূঁড়ির দোকান, কিনে

বেংলেই হল।' এই সময়ে মেয়েলোকের পক্ষে 'ভাতার-পূত' সামলানো
মহাসমভাগুলির অভ্যতম ছিল। এমন কি হাঁহারা গণ্যমান্ত সম্ভ্রান্ত
ছিলেন উাহারাও পরিমিত মাত্রায় পান করিতেন—ক্লান্তি-প্রশমন উবধ
হিসাবেই। এইরূপ অবস্থার পটভূমিতেই যোগেশকে দেখিতে হইবে
এবং দেখিলে ইহাই দেখা হাইবে যে যোগেশের প্রথম মদ খাওয়া
মাতালের মদ খাওয়া নহে এবং শেষের মদ খাওয়াও বাভবিকই
শোচনীয়।

(৩) ভৃতীয় উল্লেখযোগ্য ঘটনা—জ্ঞানদার পথে পড়িয়া মরা।
জ্ঞানদার মৃত্যু অতি মর্দ্ধশেশী তীব্র ঘটনা এবং পথে পড়িয়া মরা। ঘটনাপরম্পারা-নিয়স্ত্রিত হইলেও মনে হয় যেন চাঞ্চল্যকর কোন কিছু
ঘটাইবার জন্মই আয়োজিত হইয়াছে। এ বিষয়ে কোন সন্দেহই নাই
যে, নাট্যকার জ্ঞানদার পথে পড়িয়া মরার জ্ঞা উল্ঞোগ কম করেন
নাই।

যোগেশ জ্ঞানদার বুকে লাথি মারিয়া টাকা কাড়িয়া লইয়াছিলেন—
জ্ঞানদার হঃখ-যন্ত্রণা-ক্লিষ্ট ভাঙ্গা বুক লাথির আঘাতে যথার্থ ই ভাঙ্গয়
দিয়াছিলেন—মুখ দিয়া রক্ত বাহির হওয়ায় বস্তির অধিকারিয়ী
স্বাভাবিক নির্ম্মনতায় এবং স্বার্থবৃদ্ধিতেই বাড়ী হইতে বাহির করিয়া
দিয়াছিল। এইভাবে জ্ঞানদা পথে আসিয়া দাঁড়াইলেও, একথা মনে
না আসিয়া যেন যায় না যে, শেষ পর্যন্ত 'পথে পড়িয়া মরা'য় জ্ঞানদার
কোন হাত না থাকিলেও, নাট্যকারের বেশ থানিকটা হাত আছে—তবে
এ হাত থাকিবেই। জ্লাভূমির পাশে ঝড়ের মধ্যে দাঁড়াইয়া রাজা
লিয়বের চুল ছিঁড়িয়া যে আর্গুনাদ ও অভিশাপ করিয়াছিলেন তাহার
মূলে শেল্পসীয়রের হাতই বেশি চোখে পড়ে। তাহা সন্ত্বেও উক্ত
ঘটনাটী 'কিঙ লিয়র' নাটকথানিকে 'মেলোড়ামা' করিয়া ভূলে নাই।
সেইয়প, ঘটনাটী আমাদের কাছে যত অপ্রীতিকরই হউক, সন্তাব্য

উদ্দীপক (stimulus) হিসাবে উহার কার্য্যকারিতা অস্বীকার করিবার উপায় নাই। অধিকন্ত জ্ঞানদার মৃত্যুকে নাট্যকার ঘটনার টানা-পোড়েনের মধ্য দিয়া বুনিয়া দিয়াছেন এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই। আমাদের মন 'কিন্তু' কিন্তু' করিলে নাট্যকার নিরুপায়।

(৪) চতুর্থ উল্লেখযোগ্য ঘটনা—প্রাকৃলের মৃত্যু। রমেশ যেধরণের নির্দ্ধম শয়তান, সে-ধরণের শয়তানের হল্তে প্রাকৃলের মৃত্যু
একটুও অস্বাভাবিক নহে। পৈশাচিক নির্চূরতায় মন্ত হইয়া রমেশ
প্রাতৃম্পুত্র যাদবকে বিষপ্রয়োগে হত্যার জন্ম যে বড়বন্ধ করিয়াছিলেন,
প্রাকৃল্প কেই বড়বন্ধ ব্যর্থ করিয়া দিতে অটুটভাবে বন্ধপরিকর হইয়াছিলেন; ফলে সমগ্র আক্রোশের জালাম্থ প্রাকৃলের দিকেই
উৎক্রিপ্ত হইল। প্রাকৃল্প যেমন তীব্র প্রতিরোধ করিয়াছিলেন, রমেশ
তেমনি তীব্র প্রতিক্রিয়া লইয়া প্রাকৃলকে আক্রমণ করিয়াছিলেন। এই
হিসাবে প্রাকৃলের মৃত্যু সম্ভাব্যের গণ্ডীর বাহিরে নহে, আক্রিকও
নহে, এমনকি অস্বাভাবিকও নহে।

অতএব দেখা যাইতেছে যে,—জ্ঞানদার কি প্রক্লের কাহারও
মৃত্যুকে যথার্থ 'আকস্মিক মৃত্যু' বলা চলে না এবং উল্লিখিত ঘটনার
পিছনে বিশ্বাস্থ কারণ নাই এমন কথাও বলা চলে না। এইরপ
অবস্থায় শ্রীবৃক্ত ঘোষের মন্তব্য সমর্থনীয় নহে বলাই বাহল্য।

অধিকন্ধ আর একটী কথাও এথানে শরণীয় যে, যোগেশ জাতীয় নায়ক অবলম্বনে ট্যান্ডেডি না হইয়াছে বা না হইতে পারে এমন নছে। 'The Theory o' Drama'-প্রত্থে Tragic Hero অধ্যায়ের আলোচনা প্রসঙ্গে শক্ষেয় নিকল সাহেব লিখিয়াছেন—"Finally there is perhaps one other species of hero that might be considered, again a subdivistion of the wrongly acting character. In this type the hero

accepts a life of crime not because of some flaw in his being, but because of circumstances which operate harshly against him and in his crimes he remains honest and pure-souled." যোগেশ চরিত্রে যে এই ধরণের ছাপ আছে, আশা করি, প্রেমাণের অপেকারাধেনা।

### আমাদের সিদ্ধান্ত

'প্রফুল্ল' নাটকের নামককে ট্যাজেডি-করুণ না বলিবার পক্ষে যে যে যুক্তি দেখান হইয়াছে, তাহা বিশেষভাবে পর্য্যালোচনা করিবার পরে এবং যুক্তি ছারা খণ্ডন করিবার পরে এই সিদ্ধান্তে পৌছিতে পারা যায় যে, 'প্রফুল্ল' একখানি সামাজিক ট্যাজেডি-করুণ নাটক এবং ইহার কেন্দ্রীয় চরিত্র যোগেশে 'radical defect' ছাড়াও "the flaw arising from circumstances" রহিয়াছে। কিন্তু নাটকখানির গঠনে পরিপাট্যের দৈন্ত এবং কয়েকটী ঘটনায় অতিরঞ্জনের আভাস এবং ভাবের ঐর্থ্য কম থাকায় নাটকখানি প্রথম শ্রেণীর কবিকর্দ্মে পরিণত হইতে পারে নাই। কিন্তু তাহা বলিয়া নাটকখানিকে মেলোড্রামার স্তবে নামাইয়া দেওয়া চলে না, কারণ, যদিও নাটকের কাহিনীতে ছামলেট নাটকের কাহিনীর মত melodramatic or sensational elements in the plot না রহিয়াছে এমন নহে, তবু একথা স্বীকার করিতে হইবে যে, যেরূপ inwardness থাকিলে universality নামক গুণ প্রকাশ পায় সেইরূপ inwardness প্রফুল্ল নাটকে আছে। \*

আর ঐ অন্তম্থিনতা (inwardness) আছে বলিয়াই নাটক-

<sup>\*</sup> জুৰ্ব্য : 'Even a high tragedy such as Hamlet, may have decidedly melodramatic or sensational elements in the plot.'

খানিকে "মেলোড্রামা" বলা চলে না। অধিকন্ত যে ধরণের ঘটনার আকস্মিকতা এবং অসঙ্গতি থাকিলে নাটক মেলোড্রামায় অবনত হইয়া যায়, সে ধরণের আকস্মিকতা ও অসঙ্গতি নাটকের ঘটনায় নাই। ফলে নাটকথানিকে ট্র্যাজেডির শ্রেণীতেই স্থান দেওয়া বৃক্তিযুক্ত। কারণ নাটকথানির মধ্যে inward appeal আছে —একথা স্বীকার করিতে হইবে। \*

### নাটকের নায়ক ও নামকরণ

প্রকুল নাটকের নায়ক বা কেন্দ্রীয় চরিত্র এবং নাটকের নামকরণ সহদ্ধে প্রশ্ন উঠিয়াছে এবং উঠিবার যথেষ্ট অবকাশও আছে। নাট্যকার নারী-চরিত্র 'প্রফুল্ল'র নামান্থসারে নামকরণ করিয়াছেন এবং সেই হিসাবে নাটকথানির কেন্দ্রীয় চরিত্রের মর্য্যাদা প্রফুল্লেরই পাওয়া উচিত (অবশ্ব স্থায়তঃ) আর নাটকথানি "She tragedy" শ্রেণীর অন্ধর্কুক্ত। কিন্তু সমস্থা এই যে নাটকে প্রফুল্লকে কেন্দ্রীয় চরিত্রের মর্য্যাদা দেওয়া সম্ভব নহে যদিও প্রফুল্লের জীবনেও শোচনীয় পরিণাম দেখা দিয়াছে। গঠনের দিক দিয়া এবং প্রাধান্থের হিসাবে এই নাটকে যোগেশই "কেন্দ্রীয় প্রক্রন" এবং যোগেশের "ট্র্যাক্রেডি"ই নাটকে মুধ্য প্রাধান্থ লাভ করিয়াছে। অতএব প্রশ্ন এই—নাট্যকার নামকরণে প্রফুল্লের প্রাধান্থ কেন দিলেন ? আমরা দেখি—কেবলমাত্র পঞ্চম অঙ্কেই প্রফুল্লের উপরে বিশেষভাবে আলোকপাত করা হইয়াছে এবং এথানেই প্রফুল্লকে কিছুটা প্রাধান্থ দেওয়া হইয়াছে, আর অন্থান্থ

<sup>\*</sup> Farce and Melodrama will be found to be distinguished from fine comedy and from high tragedy in that they have nothing or practically nothing that makes an inward appeal although on the other hand, even a high tragedy such as Hamlet, may have decidedly melodramatic or sensational elements in the plot,......"

চরিত্রের মূখেও (মদন, ভক্ষহরি) প্রাকৃরের মাহাত্ম্য-খ্যাতি শোনানো হইরাছে। অধিকত্ব প্রফুরের মুখেও স্বকীর প্রাধান্যের স্বীকৃতি দেওয়া হইয়াছে—"আমি তোমায় মাক্ড়ী দিয়েই সর্ব্বনাশ করেছিলাম"। কি এসৰ সম্বেও সমগ্র নাটকের আবয়বিক সংস্থানের হিসাবে প্রকৃষ্ণ সর্বাধিক প্রাধান্ত দাবী করিতে পারে না এবং বিশেষতঃ ট্যাকৈডির আদিক ও ভাবিক বৈশিষ্ট্যের দিক দিয়া প্রফুল্লের দাবী গ্রাহ্ম হরতে পারে না। তবে 'প্রফুল' নাম কেন দেওয়া হইল १—এদ্বেয় অধ্যাপক প্রীযুক্ত মন্মধ মোহন বস্ত্র মহাশয় "বাংলা নাটকের উৎপত্তি ও ক্রমবিকাশ" প্রস্তে 'প্রকল্প' নামকরণের একটা কারণ নির্দেশ করিয়াছেন; কারণটা এই-"বস্ততঃ আমাদের প্রেমপূর্ণ প্রাচীন সংসারের আদর্শ ফিরাইয়া আনিবার জন্ম স্লেহময়ী প্রফল্লর আম্মবির্জনই এই নাটকটীর মেরুদণ্ড এবং সেইজন্তই নাট্যকার ইহার নাম দিয়াছেন—"প্রফুল"। কেবল যোগেশের অধঃপতন ও তাহার শোচনীয় পরিণাম দেখানই যদি জাঁহার উদ্দেশ্য হইত তাহা হইলে জানদার মৃত্যু বা হত্যার সহিতই নাটক শেষ হইত-কাহিনীটাকে এতদুর টানিয়া আনিবার সার্থকতা পাকিত না। অধিকস্ক 'বংশরক্ষা'র জন্ত পাগল মদন ঘোষের চরিত্র সম্পূর্ণ নিরর্থ ক হইয়া পড়িত।" অধ্যাপক শ্রীবৃক্ত বস্থ মহাশয়ের দিল্ধান্ত বিশেষ প্রণিধানযোগ্য এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই। নাট্যকারের উদ্দেশ্য—অস্কৃতঃ নৈতিক উদ্দেশ্য যে শ্রীযুক্ত অধ্যাপক আবিশ্বার করিতে সক্ষম হইয়াছেন ইহা স্বীকার করিতেই হইবে। কিন্ধ শৈল্পিক উদ্দেশ্যের দিক দিয়া বিচার করিলে দেখা যাইবে—শ্রন্থের অধ্যাপক মহাশরের মন্তব্যে এই আপদ্ধি করা যাইতে পারে যে, যোগেশের শোচনীয় পরিণাম দেখানো নাটকথানির উদ্দেশ্ত হইলে জ্ঞানদার মৃত্যু বা হত্যার সহিতই नांकेक त्मर हरेरव-- अ कथा वना करन ना। अ कथा शृर्ट्सर वना হইয়াছে বে 'প্ৰস্কল' নাটক যোগেশের সাজানো বাগানের শুকাইয়া

বাওয়ার করণ কাহিনী এবং সেই বাগানে রনেশের স্থানও কম নহে। "কাহিনীটীকে এতদুর টানিয়া আনিবার সার্থকতা" ইহাই বে---জ্ঞানদার মৃত্যুর পরে প্রফুল্লের মৃত্যু, রমেশের পরিণাম এবং অক্সান্ত ঘটনা--সাজানো বাগানের ওকাইয়া বাওয়ারই চরম মৃত। এই কারণেই শেষ দুখোর শেষাংশে যোগেশ প্রবেশ করিয়াছেন এবং অনির্বচনীয় অন্তর্কেদনায় ভালিয়া পডিয়া বলিয়াছেন-"আমার সাজানো বাগান ওকিয়ে গেল। আহা হা। আমার সাজানো বাগান ভিকিমে গেল !" বাভবিক এক হিসাবে নাটকটী যেমন যোগেশেরই সাজানে। বাগানের ওকাইয়া যাওয়ার ট্যাজেডি, অন্ত হিসাবে ইহাকে একটা সমগ্র পরিবারের ছিত্র ভিত্র হইরা যাইবার-একটা স্থা পরিবারের: নিদারুল পরিণামের আবর্ত্তে বিপর্যান্ত হটরা যাইবার ট্যাজেডিও বলা যাইতে পারে। এই হিসাবে প্রফুলকে পারিবারিক সংহতির ধারণীঃ শক্তির প্রতীকরূপে দেখা যাইতে পারে-এবং বলা যাইতে পারে যে পরিবারের বিপর্যান্ত হওরা প্রক্লেরই ট্র্যান্ডেডি, অতএব নামকরণ অন্তার হর নাই। আর একটু অগ্রসর হইয়া কেই হয়ত বলিবেন---ইহাকে "heroless tragedy" वनारे मन्छ-चर्बाए हेराक ব্যক্তিবিশেষের ( যোগেশের ) ট্যাজেডি না বলিয়া একটা নৈতিক সংস্থার ট্র্যাজেডি বলাই সক্ষত এবং একাধিক চরিত্তের সমবায়ে ঐ ভাবটীকে অভিবাক্ত বা নিদর্শিত করা হইয়াছে। অভএব নাটকের ভাবগত উদ্দেক্তের প্রতি লক্ষ্য রাথিয়াই নাটক-থানির নামকরণ করা হইরাচে এবং এইরপ নামকরণ আলায় ব্যাপার নছে। \* এই পক্ষের হইয়া এইরূপ বলা ঘাইতে পারে যে.

<sup>\*</sup> In none of these plays (Galsworthy's 'Strife', 'Justice,' Mr. O. Casey's "Silver Justice') does one single figure or one single pair of figures, loom up sufficiently large to take dominating importance

প্রকৃল নাটকে কেবল যোগেশের জীবনেই শোচনীয় পরিণাম ঘটে নাই,—উমাস্থলরী, জ্ঞানদা, প্রফুল সকলের জীবনেই বিপত্তি-পরিণাম ঘটিয়াছে এবং এক হিসাবে রমেশও রেহাই পায় নাই। এই ধরণের ধও ধও বিপত্তি-পরিণাম চরিত্রের সমবায়ে "প্রফুল" এক অধও বিধানময় নাটক। এই অধও বিধানময়তায় যোগেশের যেমন অংশ আছে প্রকৃলের এবং অক্তান্ত চরিত্রেরও অংশ আছে—তবে বেশী আর কম। অত এব "প্রফুল" নামকরণে আপত্তি করা অকুচিত।

কিন্তু একথা স্বীকার করিতেই ছইবে যে, নাটকে যোগেশের চরিত্র যতথানি গুরুত্বলাভ করিয়াছে তাহাতে চরিত্রটীকে dominating importanceএর চরিত্র বলা যাইতে পারে এবং ইহাও দেখানো যাইতে পারে যে যোগেশকে কেন্দ্র করিয়াই ট্যাজেডিকে গড়িয়া তোলা হইয়াছে—স্থার অক্সান্ত প্রেত্যেকটী চরিত্রের ট্যাজেডি শেষ পর্যান্ত যোগেশের ট্যাজেডিকেই তীব্রতর করিয়া তুলিয়াছে। অভএব নাটকে যোগেশকেই 'কেন্দ্রীয় পুরুষ'এর মর্যাাদা দেওয়া উচিত এবং কেন্দ্রীয় পুরুষের নামান্ত্রসারে নাটকের নাম করা বিধেয় হইলে নামকরণে ত্রুটি ঘটিয়াছে বলিতে ছইবে।

তবে নামকরণের খুব ধরাবাধা নিয়ম নাই বলিয়া খুব নিশ্চিত ভাবে এ সম্বন্ধে সিদ্ধান্ত করা সম্ভব নহে। প্রধান চরিত্র, প্রধান উদ্দেশু, বিষয়বস্তু প্রশৃতি নানা হিসাবে নামকরণ করা যথন সম্ভব, তথন 'প্রেফ্রা' নামকরণের সার্থকতা একেবারে নাই এমন কথা বলা চলে না। কারণ পূর্বেই আলোচনা করা হইয়াছে এবং দেখানো হইয়াছে যে, নাটকের নৈতিক উদ্দেশ্য অমুখায়ী নামকরণ করিতে চেষ্টা করিলে

in our minds, and we have therefore, no hero or heroes in the older sense of the word, yet each of those plays definitely summons something of a tragic impression.—The Theory of Drama—P 154.

'প্রফুল্ল' নামটী একেবারে অসার্থক নছে। অবশ্য একথাও অবশ্য শ্বরণীয় যে, কেন্দ্রীয়ছের হিসাবে নাটকের গঠনগত বৈশিষ্ট্য-বিচারে 'প্রফুল্ল' নামকরণ সমর্থনযোগ্য নহে; কারণ নাট্যকার নাটকীয় চরিত্র হিসাবে প্রফুল্লকে কেন্দ্রীয় চরিত্রের মর্য্যাদায় উন্নীত করিতে পারেন নাই—প্রফুল্লের নৈতিক ধর্ম্মের প্রতি তাঁহার যতই লক্ষ্য পাকৃক, এবং প্রফুল্ল তাঁহার প্রধান উদ্দেশ্যের পতাকা হইলেও. প্রফুল্ল নাটকের আঙ্গিক ও ভাবিক পরিণতির প্রধান আলম্বন নহে।

### নাটকের সাধারণ সমালোচনা

'প্রফুল্ল' নাটক একথানি সামাজিক ট্রাজেডি-করণ নাটক—যোগেশ নামক একজন সদাশর উত্তমবিত ব্যবসায়ীর সাজানো বাগানের শুকাইয়া যাওয়ার কণাচিত্র—একটা স্থা পরিবংরের একজন কুলাঙ্গারের শয়তানী প্রবৃত্তির ফলে ছিন্নভিন্ন তথা বিপর্যান্ত হওয়ার করুণ কাহিনীর নাট্যরূপ।

নাট্যকার গিরিশচন্দ্রের অস্ততম বিখ্যাত নাটক এই 'প্রফুল্ল' অস্তনিহিত আকর্ষণ-শক্তির বলে বাঙলার নাট্যামোদীদিগের চিন্ত আজন্ম আকর্ষণ করিয়া আদিতেছে এবং আজও তাহার আকর্ষণ কম লক্ষণীয় নহে। এই আকর্ষণের প্রধান কারণ এই যে, নাটকখানির আবেগ-গতিবেগ (emotional core) এত তীব্র ও সংলক্ষ্য যে দর্শকদিগের চিন্তকে ইহা সহজেই আলোড়িত করিয়া পাকে। এই শক্তিই নাটকখানির জীবনীশক্তি এবং এই শক্তিবলেই নাটকখানি এখনও জীবিত, (চিরজীবী হইবে কি না তাহা ভবিতব্য বলিতে পারে)—প্রাণবন্তাই প্রফুল্ল নাটকের বড় বৈশিষ্ট্য।

কিন্তু এই প্রাণবন্তার অমুপাতে নাটকে মননশীলতা আশামুরূপ প্রকাশ পায় নাই। স্থতরাং 'তম্ম হি জীবিতং শ্রেয়ঃ মননেন ছি জীবভি'—এ কথাটী প্রফুল নাটকের পক্ষে প্রযোজ্য নছে।
জীবনের অন্থভ্ডি-পরম্পরাকে মনের চোপে প্রভিভাভ করিয়
ভোলার—এক কথার, পরিস্থিতিগভ অন্থভাব-বৈচিত্র্যকে উপলক্ষি
করা বা প্রভাক করার জন্ম যে পরিমাণ সহদম্ভার আবস্তক
নাটকথানিতে সেইরপ সহদমভার নিদর্শন খুবই আছে। কিছ
অহভাবকে ভাব-করনায় বিকশিত করিয়া ভাব-সমুজ্জলতা স্প্রের
মধ্যে শিল্লীর যে প্রকাশ-বৈশিষ্ট্য কুটিয়া উঠে, সে বৈশিষ্ট্যের দৈশ্য
নাটকে সম্পষ্ট। নাটকথানি অহভাব-সংবেদক কিছ ভাব-সমৃদ্ধ নছে।
নাটকীয় চরিত্রগুলিতে বাগ্-বিস্তারের অপেক্ষা হাদম্পদ্ধনের মাত্রাই
অধিক পরিক্ষ্টি—আবেগ-সমৃদ্ধির অহপাতে চরিত্রগুলি বাক্-ক্রপণ; এক
কথায় বলা চলে—চরিত্রগুলির হৃদয়বস্তা আছে, মনবিতা নাই।

এই কবিশ্বহীনতা নাটকখানিকে একটা নিরাভরণ বাভবতার ছাক দিয়াছে পত্য, কিন্তু নাটকের শৈল্পিক মর্য্যালাও যথেষ্ট ক্ষু করিয়াছে। নাটকখানির ভাবিক আকর্ষণ যাহাই বা যতই থাক্, এ কথা অবশ্ব-শ্বীকার্য্যই বলিতে হইবে বে, নাটকখানির কল্পা-সুষমা ও মহিমা চিশ্বাকর্ষক হইয়া উঠে নাই।

অধিকত্ব অবয়ব-সংস্থানেও 'ভার-সাম্য' ব্যাহত হইয়াছে বলিয়াই
মলে হয়। নামকরণ-সার্থকতা আলোচনা প্রদক্তে দেখানো হইয়াছে
বে লাইকথানির নামচরিত্র নাটকের যথার্থ কেন্দ্রীয় চরিত্র নহে এবং
নাইকে তিনটী দিকে ভাব ক্ষির চেটা প্রকাশ পাইয়াছে। কেন্দ্রীয়
চরিত্র বোগেশ সর্ব্রাপেকা অধিক প্রাধান্তের অধিকারী হইলেও শেষদিকে প্রাক্তরের প্রতি নাইটারার আলোকপাত করিতে বেশী চেটা
করিয়াছেন এবং সমগ্র পরিবারটীর ইয়াজেডি বটানোর প্রতিও ক্রায়
লক্ষ্য ক্ষম প্রকাশ পায় নাই। এই কার্যেবেই, ভিনটী প্রবণতার করে.
নাইকের বন্ধনটী গো-পুরুষ্তের মত প্রতিমন্ত হইয়া উঠে নাই।

আর একটা ক্রটিও উল্লেখযোগ্য। ঘটনার কার্য্যকরী শক্তিকে অসামান্ত করিয়া তুলিতে নাট্যকার কয়েক ছলে "আতিশয্য' ঘটাইয়া ফেলিয়াছেন। জীমান্ বাদবের উক্তি (যোগেশের পুত্র) মাঝে মাঝে পাকামি এবং প্রাকামির স্তরে চলিয়া গিয়াছে এবং প্রক্রের সরল আন্তরিকতার অভিব্যক্তির মধ্যেও ছেলেমাছবির ছাদ বেশ আছে। ইহা ছাড়াও ছই একটা ঘটনা আছে যাহাকে অসম্ভব বা অস্বাভাবিক বলা চলে না বটে. কিন্তু উদ্দেশ্ত-প্রণাদিত বলিয়া মনে হয়।

এই সকল ক্রাট সত্ত্বেও 'প্রেক্স্ল' সামাজিক নাট্যসাহিত্যের আসরে এখনও সমানৃত এবং সামগ্রিক আবেদনের শুরুছে এখনও চিন্তাকর্ষক ও জনপ্রির। বোগেশ চরিত্রে ভাবাবেণের গভীরতা তথা তীব্রতা এত লক্ষ্মীর হইরাছে বে চরিত্রিটার আবেদন অনেক পরিমাণে দেশ-কাল-নিরপেক ও সার্বজ্বনীন হইরা উঠিয়াছে। কর্মণ রসের উদ্দীপক হিসাবে যোগেশ এবং তাঁহার সহযোগী চরিত্রগুলি খুবই শক্তিমান এ বিবরে কোন সন্দেহ নাই।

ভারপর, নাউকে চরিত্রের স্থলন অপেকা চরিত্রের প্রদর্শমেরই পরিচর বেশী পাওয়া যায়। এক যোগেশ ছাড়া প্রার চরিত্রই একছারা এবং বিকাশ-বিহীন। শেব পর্যন্ত তুই একজনের চরিত্রে পরিবর্তন আসিলেও ভাহার কোন চমৎকারিছ প্রকাশ পায় নাই। ভবে প্রায় প্রভাক চরিত্রেই খাভাবিকভার একটা আকর্ষণ আছে।

উপসংহারে এই কথা বলা চলে যে, 'প্রকৃল্ল' নাটকে উনবিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগের কলিকাডা-জীবনের পটভূমিকার বে সামাজিক ট্রাজেডি উপস্থাপিড হইরাছে, ভাহা নির-স্কৃত্তি হিসাবে উল্লেখযোগ্য হইনেও উৎকৃত্তি নিল্ল-রচনা বলিয়া প্রহণ করা চলে মা।

# নাট্যকার রবীন্দ্রনাথ

্রিলগতে আজ পর্যন্ত অভিবড়ো সাহিত্যিক এমন কৈউ জন্মান নি, অফুরাগবঞ্চিত পক্রব চিত্ত নিয়ে বাঁর শ্রেষ্ঠ রচনাকেও বিদ্রোপ করা, তার কদর্ধ করা, তার প্রতি অশোভন মুগবিকৃতি করা বে-কোনো মানুষ না পারে। প্রীতির প্রসন্নতাই সেই সহজ ভূমিকা বার উপরে কবির সৃষ্টি সমগ্র হয়ে সুস্পষ্ট হয়ে প্রকাশমান হয়।"—আলুপরিচয়

১৮৬১ খ্রীষ্টাব্দের ৭ই মে তারিখে, মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের ঘরে এবং জোডাসাঁকোর ঠাকুর পরিবারের পরিবেশ-ক্রোডে যে শিশুটী ভূমিষ্ঠ হইয়াছিল, তাঁহার ললাটে যে-কোন অল্লগণিতক্ত বিধাতা-পুরুষ বিশেষ গণনার মধ্যে প্রবেশ না করিয়াও, অতিনির্ভাবনায় অস্ততঃ এইটুকু লিথিয়া যাইতে পারিতেন—কালক্রনে এই শিঙ্ক অনেক কিছু হইবার সম্ভাবনা দেখা যায়: বিচ্যালয়ে না গেলেও বা বিষ্যালয় হইতে পালাইলেও বিষ্যার অভাব ইহার ঘটবে না—বিষ্যাকে ছাড়িতে চেষ্টা করিলেও বিষ্যা ইহাকে ছাডিবে না. আইন পড়িয়া বাারিস্টারের স্বাধীন ব্যবসায়ে মন না দিলে, অথবা ভারতীয় সিভিল সাভিস পরীক্ষার উত্তীর্ণ হইয়া দ্বিতীয়-অগ্রজের পদান্ধ অনুসরণ করিয়া রাজ্বসেবায় দেহমন সমর্পণ না করিলে, অথবা পিতৃদেবের বৈরাগ্য সংক্রামিত হইয়া বন্ধজিজ্ঞাসায় অকালে গৃহত্যাগ না করাইলে, শিঙ্টী কেবলমাত্র জমিদার হইয়া জীবন-যাপন করিতে পারিবে না.— ললিতকলার অফুশীলনে আত্মনিয়োগ করিবেই এবং বড একটা কিছু সৃষ্টি করিতে না পারিলেও অন্ততঃ 'তত্তবোধিনী'র মত কোন একটা পত্রিকার সম্পাদক হইয়া সাহিত্যিক ও সাংবাদিক হইয়া উঠিবে।

বাস্তবিক, বিনা গণনাতেই রবীন্দ্রনাথের ভাগ্য সম্বন্ধে এই ধরণের একটা অমুমান করা, যে কোনও জ্যোতিষীর পক্ষে সম্ভব ছিল এবং নিম্নলিখিত কারণেই সম্ভব ছিল।

তথন জোড়াসাঁকোর ঠাকুর পরিবারে লক্ষ্মী-সরস্বতী হুই-ই বাঁধা এবং আন্চর্যাকর উভ্যের সম্প্রীতি। রবীক্ষ্রনাথের পিতা মহর্ষি দেবেক্সনাথ ঠাকুর শুধু যে একজন বড় জমিদার ছিলেন তাহাই নহে, একদিকে ব্রাহ্মধর্মের তিনি ছিলেন কেন্দ্রীয় পুরুষ,—ব্রক্ষের ছিলেন একনিষ্ঠ সাধক, ভারতীয় অধ্যাত্ম-সাধনার শ্রীতে তাঁহার অস্তরাত্মা ছিল বিমণ্ডিত; অন্তদিকে তিনি ছিলেন সর্ক্রিধ সামাজিক আন্দোলনের অন্তত্ম প্রধান নায়ক—জ্ঞানে ও কর্ম্মে দেশবাসীকে উদ্বুদ্ধ করিবার মহাব্রতে স্থাক্ষিত ব্রত্যারী। অধিকন্থ তিনি ছিলেন—"প্রিক্ষ" দারকানাথের পুত্র: সেই ঐতিক্সের ধারাক্রমে তাঁহার প্রেরা (দ্বিক্সেন্দ্র, সত্যেন্দ্র, জ্যোতিরিক্স প্রভৃতি) প্রতীচ্য মানস-অঙ্গনেই লালিত-পালিত। তাঁহার পরিবারের বহিরঙ্গনে প্রতীচ্য পরিবেশ। সত্যই, মহর্ষি দেবেক্সনাথ ঠাকুর ধর্ম-অর্থ-কাম-নোক্ষের এক অন্তত সমন্বয় এবং "যন্মিন্ জীবতি বহবো জীবন্তি" সেই ধরণের এক যুগন্ধর ব্যক্তিত্ব।

ধর্ম্মান্দোলনের প্রধান কেন্দ্র এই ঠাকুর পরিবার, সামাজিক আন্দোলনের পৃষ্ঠপোষক এই পরিবার, শিল্প সাধনার সাধনপীঠ এই পরিবার, প্রাচ্য ও প্রতীচ্যের "জ্ঞান-ধর্ম কত কাব্য কাহিনীর" সাগর-সঙ্গম এই পরিবার—এক কথায় জ্ঞানের, ভাবের ও কর্ম্মের এক মহা-প্রেরণাক্ষেত্র এই পরিবার।—এই প্রেরণাময় পরিবারে রবীক্সনাথের জন্ম—রবীক্সনাথের দেহ-মনের প্রষ্টি ও বৃদ্ধি।

এই পরিবেশের প্রভাবে—বাল্যকালীন দেহ-মনের অভ্যাস-অফু-শীলনের পুঞাম্পুঞ্চ পরিচয়ের মধ্যেই রবীক্সনাথের ব্যক্তিমানসের সাধারণ-সঞ্জার পরিচয় রহিয়াছে। রবীজ্ঞনাধ যতই বলুন---'সেই সকল কাব্যই কবির প্রক্লভ জীবনী। সেই জীবনীর বিষয়ীভূত ব্যক্তিটীকে কাব্যরচয়িতার জীবনের সাধারণ ঘটনাবলীর মধ্যে ধরিবার চেষ্টা করা বিভ্ৰনা'---

"বাহির হইতে দেখো না এমন করে
আমায় দেখো না বাহিরে
আমায় পাবে না আমার ছবে ও স্থাধ,
আমার বেদনা খুঁজো না আমার বুকে,
আমায় দেখিতে পাবে না আমার মুখে,
কবিরে খুঁজিছে যেখায় সেখা সে নাহিরে।

মান্থৰ আকারে বন্ধ যে জন ঘরে
ভূমিতে লুটার প্রতি নিমেষের ভরে
বাঁহারে কাঁপার স্ততি-নিন্দার জরে
কবিরে খুঁজিছ তাহারি জীবন-চরিতে ?

কিন্ত জীবন-চরিতকে হক্ষদর্শী বিশ্লেষণালোকের রশ্মি দ্বারা পর্য্য-বৈক্ষণ করিলে কবিকে একাধারে খুঁজিয়া না পাওরা যায় এমন নছে। একথা হদি আপাততঃ শ্বীকার করাও যায় যে "কবিকে উপলক্ষ্য করিয়া বীণাপাণি বাণী. বিশ্লুগতের প্রকাশশক্তি, আপনাকে কোন্ আকারে ব্যক্ত করিয়াছেন, ভাছাই দেখিবার বিষয়"—তবুও একথা শ্বীকার না করিয়া উপায় নাই যে প্রকাশ-ব্যাপারটী নিরাশ্রয়-নিরালয় নহে—প্রকাশের উপাদান ও আকার বিশেষ দেশ-কাল-পাত্র-সাপেক। এই সাপেক্ষতার প্রকৃত পরিচয়ের মধ্যেই ব্যক্তিমানসের বৈশিষ্ট্য অন্ত্রনিহিত।

রবীজনাধের ব্যক্তিমানসের প্রকৃতিতে তাঁহার শৈশব এবং বাল্য

শিক্ষাভ্যানের প্রভাব,—এক কথায় বলা চলে—অসামান্ত এবং অপরি-হার্ব্যরূপে উল্লেখযোগ্য। এই শৈশব এবং বাল্যপরিবেশের সাধারণ পরিচয়, রবীক্রনাথের নিক্তের কথায় দেওয়া যাক্—

(ক) "দেখানে বাংলা ভাষার প্রতি অমুরাগ ছিল স্থগভীর, ভার ব্যবহার ছিল দকল কাজেই"—যদিও "আমাদের ভাষায় একটা কিছু ভঙ্গী ছিল কলকাতার লোক যাকে ইশারা করে বলত ঠাকুরবাড়ীর ভাষা। পুৰুষ ও মেয়েদের বেশভুষাতেও তাই চালচলনেও"। ( খ ) "আমাদের বাড়ীতে আর একটা সমাবেশ হইয়াছিল সেটি উল্লেখযোগ্য। উপনিবদের ভিতর দিয়ে প্রাক-পৌরাণিক বুগে ভারতের সঙ্গে এই পরিবারের ছিল ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ। অতি বাল্যকালেই প্রায় প্রতিদিনই বিশ্বদ্ধ উচ্চারণে অনর্গল আবৃত্তি করেছি উপনিবদের প্লোক''। (প) "অন্তদিপে আমার শুক্তবদের মধ্যে ইংরেজি সাহিত্যের আনন্দ ছিল নিবিড। তথন বাডীর হাওয়া শেক্সপীয়রের নাট্যরস কভোগে আন্দোলিত, স্থার ওয়াল্টার স্কটের প্রভাবও প্রবল !" (ম) "সন্ধ্যা - त्वाद बन्दा एउटन अनीन, ठाउँ की वाताद माइद (भए বুড়ী দাসীর কাছে গুন্তুম রূপক্থা। এই নিন্তুৰূপ্রায় জগতের মধ্যে चामि ছिन्म এक कार्णत माञ्च, लाजुक नोत्रव निन्हन।" (७) "আমি ইকুল পালানো ছেলে, পরীকা দিই নি, পাস করি নি, যাস্টার আমার ভাৰীকাল দহদ্ধে হতাখাদ। ইকুল ঘরের বাইরে বে আকাশটা বাধাহীন সেইখানে আমার মন হাঘরেদের মতো বেরিরে পড়েছিল…" (চ) "ইতিপুর্বেই কোন একটা ভরদা পেয়ে হঠাৎ আবিকার করেছিলুন লোকে বাকে বলে কবিতা সেই ছল বেলানো মিলকরা ছড়াগুলো সাধারণ কলম দিরেই সাধারণ লোকে লিখে খাকে। ---- পয়ার ত্রিপদী মহলে আপন অবাধ অধিকার-বোধের অক্লাৰ উৎসাহে বেধার মাত্রুম। .... এই লেখাখনি বেমনি চোক

এর পেছনে একটি ভূমিকা আছে—সে হচ্ছে একটা বালক, সে কুণো, সে একলা, সে একঘরে, তার খেলা নিজের মনে।" (আত্মপরিচয়) (ছ) 'আমার অতি বাল্যকালেই মা মারা গিয়াছিলেন—তথন বোধহয় আমার বয়স ১১ | ১২ বংসর হইবে। তাঁহার মৃত্যুর হুই বংসর পুর্বের আমার পিতা আমাকে সক্তে করিয়া অমৃতসর হইয়া ড্যালহৌসী পর্বতে ভ্রমণ করিতে যান। ..... সেই ভ্রমণটি আমার রচনার মধ্যে নিঃসন্দেহে যথেষ্ট প্রভাব বিস্তার করিয়াছিল। সেই তিন মাস পিতৃদেবের সহিত একত্র সহবাসকালে তাঁহার নিকট হইতে ইংরেজী ও সংস্কৃতভাষা শিক্ষা করিতাম এবং মুথে মুথে জ্যোতিষ শাস্ত্র আলোচনা ও নক্ষত্র পরিচয়ে অনেক সময় কাটিত। এই যে স্থলের বন্ধন ছিন্ন করিয়া মক্ত প্রক্রতির মধ্যে তিন মাস স্বাধীনতার স্বাদ পাইয়াছিলাম, ইহাতেই ফিরিয়া আসিয়া বিভালয়ের সহিত আমার সংস্থাব বিচ্ছিন্ন হইয়া গেল।" (শ্রীপদ্মিনীমোহন নিয়োগীকে লিখিত পত্র) (জ) তারপর "ইস্কুলের পডায় যথন তিনি (গৃহশিক্ষক জ্ঞানচক্র ভট্টাচার্য্য) কোনমতেই আমাকে বাঁধিতে পারিলেন না, তথন হাল ছাডিয়া দিয়া অন্তপথ ধরিলেন। আমাকে বাংলায় অর্থ করিয়া কুমার-সম্ভব পড়াইতে লাগিলেন। তাহা ছাড়া খানিকটা করিয়া ম্যাক্বেথ আমাকে বাংলায় মানে করিয়া বলিতেন এবং যতক্ষণ তাহা বাংলা ছন্দে আমি তর্জ্জমা না করিতাম ততক্ষণ ঘরে বন্ধ করিয়া রাখিতেন''। (ঝ) "গান গাছিতে .....কঠের ক্লান্তি বা বাধামাত্র ছিল না: তথন বাড়িতে দিনের পর দিন, প্রহরের পর প্রহর, সংগীতের অবিরল বিগলিত ঝরণা ঝরিয়া তাহার শতকর বর্ষণে মনের মধ্যে স্থরের রামধহুকের রং ছড়াইয়া দিতেছে।" \*

<sup>\* &</sup>quot;এই দেশী ও বিলাতী সুরের চর্চার মধ্যে বাল্মীকি প্রতিভার জন্ম হইল।" (রবীন্দ্রনাথ কেন "গীতিকবি" হইয়াছিলেন দেই "কেন" এখানে পাওয়া যায়)।

উল্লিখিত বিষয় কয়টি চোখের উপর থাকিলে রবীক্সনাথের ব্যক্তিমানসের কয়েকটি বৈশিষ্ট্যের উৎস-পরিচয় স্পষ্টভাবেই পাওয়া যাইবে।
বাল্যকাল হইতেই সংস্কৃত এবং ইংরেজী সাহিত্যের শব্দসম্ভারের তথা
প্রকাশক্ষমতার উপর অধিকার এবং ধ্বনিতরক্ষের বা ছন্দের সহিত
ক্ষদেরের যোগের ফলে ছন্দসংস্কার, বাল্যকালেই কাব্য-রচনার প্রেরণা
এবং কল্পনা-প্রবণতা—এক কথায় ভাবুকতা, বিশ্বের সহিত অবিচ্ছেত্য
সম্বন্ধের চেতনা—সমগ্র বিশ্বসন্তার সহিত নিজের অন্তরক্ষ যোগের উপলব্ধি
—এই সকল বৈশিষ্ট্যের কারণ দেখা যাইবে রবীক্ষ্ণনাথের শৈশব
শিক্ষাভ্যাদের মধ্যেই—বাল্যকালের অবস্থার মধ্যেই অন্তর্নিহিত
আছে।

এই অবস্থাগুলির প্রভাবের অর্থাৎ নিয়ন্ত্রণের ঐতিহাসিক পটভূমি হইতে রবীক্রনাথকে বিচ্চিন্ন করিয়া না দেখিলে দেখা যাইবে যে রবীক্রনাথের প্রতিভার জন্মভূমি অলোকিক জগতে নহে, রবীক্রনাথের প্রতিভার উপাদান সম্পূর্ণই ইহলোকিক এবং প্রতিভার উন্মেষ্ ঘটিয়াছে লৌকিক কার্য্যকারণতদ্বের নিয়ন্ত্রনাধীনেই। প্রাচ্য ও প্রতীচ্যের প্রভাবের পূর্ণ পরিচয় লইলে দেখা যাইবে যে রবীক্রনাথের ভাব ভাষা কল্পনা বিষয়, এক কথায় ঠাহার সাহিত্যের বিষয় (Content) এবং আকার (Form) অলোকিক প্রেরণার ফল নহে এবং তাহার রচনার কালক্রমিক বিকাশও বাহ্ন পরিবেইনীর আকর্ষণের ফলেই প্রধানতঃ ঘটিয়াছে। নিয়লিখিত পত্রগানি (শ্রীপদ্মিনীমোহন নিয়োগীকে লিখিত পত্র-আত্মপরিচয়ে উদ্ধৃত) পাঠ করিলেই বুঝা যাইবে কবিকেও অবস্থার দাসত্ব স্থীকার করিতে হইয়াছে— "আমার জন্মের তারিথ ৬ই মে, ১৮৬১ খ্রীষ্টান্ধ। বাল্যকালে ইক্স্ল পালাইয়াই কাটাইয়াছি। নিতাস্কই লেখার বাতিক ছিল বলিয়া শিশুকাল হইতে কেবল লিখিতেছি। যথন আমার বয়স ১৬ সেই সময় ভারতী পত্রিকা

বাহির হয়। প্রধানতঃ এই পরিকাতেই আমার গভ লেখা
অত্যন্ত হয়। আমার ১৭ বছর বয়নে মেজ লালার সলে বিলাভ
বাই—এই স্থবোগে ইংরাজি শিক্ষার স্থবিধা ইইয়াছিল। লওন বিখবিভালরে কিছুকাল অধ্যাপক হেনরি মলির ক্লানে ইংরাজি লাহিত্য চর্চা
করিয়াছিলাম·····সোনার তরীর কবিতাওলি প্রায় সাধনা পরিকাতে
লিখিতে ইইয়াছিল। আমার বাতৃপুত্র শ্রীকুজ স্থবীক্রনাম তিন বৎসর
এই কাগজের সম্পাদক ছিলেন—চতুর্ধ বৎসরে ইহার সম্পূর্ণ ভার
আমানে লইতে ইইয়াছিল। সাধনা পরিকার অধিকাংশ লেখা
আমানে লিখিতে ইইড এবং অল্প লেখকদের রচমাতেও
আমার হাত ভুরিপরিমাণে ছিল। এই সময়েই বিবয়কর্শের
ভার আমার প্রতি অপিত হওয়াতে সর্বনাই আমাকে জলপথে ও
ফলপথে পল্লীগ্রামে ত্রমণ করিতে ইইড—কভকটা সেই অভিজ্ঞভার
উৎসাহে আমাকে ছোট গল্প রচনায় প্রবৃত্ত করিয়াছিল।

সাধনা বাহির হইবার পূর্বেই হিতবাদী কাপজের জন্ম হয়।

যাহারা ইহার জন্মদাতা ও অধ্যক্ষ ছিলেন তাঁহাদের মধ্যে রুফ্ডকমলবার,

ক্ষরেক্সবার্, নবীনচক্র বড়ালই প্রধান ছিল। রুফ্ডকমলবারুও সম্পাদক

ছিলেন, সেই পত্রে প্রতি সপ্তাহেই আমি ছোটগর, সমালোচনা ও
সাহিত্যপ্রবন্ধ লিখিতাম। আমার ছোটগর লেখার হ্রেপাত এইখানেই।

ছয় সপ্তাহ কাল লিখিয়াছিলাম, সাধনা চারি বংসর চলিয়াছিল।

ক্ষা হওরার কিছুদিন পরে একবংসর ভারতীর সম্পাদক ছিলাম,

এই উপলক্ষ্যেও গল্প ও অক্সাক্ত প্রবন্ধ কভকগুলি লিখিত

হয়।

আষার পরনোকগত বন্ধ শ্রীশচন্ত মজুমদারের বিশেষ ক্ষরেরাথে বন্ধবৰ্ণন পত্র প্রকল্পীবিত করিরা তাহার সম্পাদন্তার গ্রহণ করি। তাই উপলক্ষ্যে বড় উপস্থান লেখার প্রকৃত হই। তরুণ বরুসে ভারতীতে বৌঠাকুরাণীর হাট নিশিয়াছিলাম, ইহাই আমার প্রথম বড়গর। · · ইতি ২৮শে ভাক্ত, ১৩১৭।"

এই পত্রশানির বিশেষ ঐতিহাসিক মূল্য এই যে ইহাতে রবীক্রনাথের অনেক রচনার প্রেরণার সন্ধান পাওয়া যার এবং ইহাওঃ সঙ্গেল জানা যার যে পত্রিকা সম্পাদনার তার গ্রহণ করার এবং: অস্থাস্থ পত্রিকার তাগিদেই রবীক্রনাথ রচনার প্রবৃত্ত ছিলেন। রচনা প্রবৃত্তর মধ্যে, রবীক্রনাথের অন্তর্মুখী তথা করনাপ্রবণ (introvert) ব্যক্তিসন্তার আত্মপ্রকাশের চেষ্টার এবং উহার বৈশিষ্ট্যের মাত্রা ঘাহাই থাকুক, বাহু পরিবেশের চাহিদার মাত্রাও কম নহে; এবং এই কথাই বলা সম্ভত যে বাহু পরিবেশের চাহিদার প্রেরণায়ই রবীক্রনাথ তাঁহার আত্তর অম্ভূতিকে—ভাঁহার অন্তঃপ্রকৃতির প্রবণতাকে রূপায়িত করিবার উদ্দীপনা এবং প্রযোগ পাইয়াছেন এবং সেই স্থােগের সহাবহারও করিয়াছেন। স্নতরাং, রবীক্র-কাব্যের প্রকৃত পরিচয়লাভ করিছে হইলে,—প্রথমেই জানিয়া সইতে হইবে ভাঁহার ব্যক্তিমানসের প্রকৃতি এবং সঙ্গে সঙ্গে আনিতে হইবে রচনাকালীন বৃগ্ণপ্রতাবের বৈশিষ্ট্য এবং সেই প্রভাবের প্রতি ব্যক্তি-মানসের স্বভাবগত আসক্তি বা অনাসক্তি—অর্থাৎ দৃষ্টভঙ্গী।

এই আলোচনার পরে সহক্ষেই এখন আমরা ররীক্ষনাথের ব্যক্তি-মানসের বৈশিষ্ট্যের কারণ নির্দেশ করিতে পারি। কেন তিনি শৈশব কালেই ভাবুক বা করনা-বিলাগী হইয়াছিলেন, কেন ভিনি ক্ষেত্রায় এবং অনেকক্ষেত্রে অনিচ্ছায়ও বটে কাব্য রচনা করিতে প্রবৃত্ত হইয়াছিলেন, কেন বাল্যকালেই শব্দে ছব্দে ও তাবে ভাঁহার কবিতা বিশিষ্টভার দিকে আগাইয়া গিয়াছিল—এবং কেন বাল্যকাল হইডেই বিশ্বরহক্ষের ধ্যানে ভাঁহার মন একাঞ্জ হইয়া উঠিয়াছিল—এই সকল কেন"র সন্তোক্ষনক উত্তর রবীক্ষা-

নাথ নিজেই স্থন্দরভাবে দিয়া গিয়াছেন (জীবন-শ্বৃতি, আত্মপরিচয় এবং চিঠি-পত্রাদি দ্রষ্টব্য)। আমরাও এ সম্বন্ধে পূর্বেই কিছু কিছু উল্লেখ করিয়।ছি এবং ইহাই দেখাইতে চাহিয়াছি যে বাল্যকালের শিক্ষাভ্যাদের এবং পারিবারিক সংস্থার প্রভাব রবীন্দ্রনাথের কবি-প্রকৃতির অনেকথানি জুডিয়া রহিয়াছে। সামাম্ম একটা দৃষ্টাস্ত मिरलरे এरे প্রভাবের গুরুত্ব উপলব্ধ হইবে। রবীক্রনাথ নি**ভে**ই স্বীকার করিয়াছেন যে—সীমার স্থিত অসীমের মিলনের ক্থাই তাঁহার কাব্যের প্রধান কথা, আবার এ কথাও নিজেই বলিয়াছেন — "আবাল্যকাল উপনিষদ আবৃত্তি করতে করতে আমার মন বিশ্ব-ব্যাপী পরিপূর্ণতাকে অন্তদ্ধতিত মানতে অভ্যাস করেছে"। এই স্বীকৃতির মূল্য রবীন্দ্রকান্যালোচনায় যে কত বড় তাহা এইটুকু व्यवन वाशिलके वुका याकेरव रय. वनीक्तनारथव अक्षान रेनिक्का বিশ্বব্যাপী পরিপূর্ণতাকে অন্তর্দুষ্টিতে মানার মধ্যেই প্রকাশিত। বাস্তবিক, রবীন্দ্রনাথের আছম্ভ ব্যাপিয়া এই বিশ্বব্যাপী পরিপূর্ণতাকে নানা ভাবে এবং নব নব রূপে আস্বাদন; রবীন্দ্রনাথের চরম দার্শনিক মুহুর্ত্তে এই "বিশ্বব্যাপী পরিপূর্ণতা"রই অথণ্ড অমুভূতি এবং তাঁছার মধ্যে ভাবরদ্বের যে অভিব্যক্তি পাওয়া যায় তাহ৷ এই অগণ্ড অমুভূতির সহিত খণ্ড অমুভূতির দ্বন্ধেরই প্রতিফলন-এমন কি, সামাগ্য কোন গ্রাহ্য বিষয়কেও রবীন্দ্রনাথ বিশ্বব্যাপী পরিপূর্ণতার मार्गनिकत्राम त्रिष्ठ ना कतिशा श्रष्ट्रण कतिराज भारतन नार्डे! অতিশৈশবেই উপনিষদের আবহাওয়ায় এবং ব্রাহ্মীয় সাধন-ভজনার পরিবেশে লালিত হওয়ায় রবীক্রনাথের মধ্যে বৈদাস্তিক অমুভূতি ও দর্শন এমন ওতপ্রোতভাবে স্বভাবের সহিত জ্ঞড়াইয়া গিয়াছিল যে, উহার ফলে তাঁহার চিত্ত বিশ্বের অণু-প্রমাণুর মধ্যেও নিজেকে প্রসারিত করিয়া দিয়া আত্মোপলব্ধির চেষ্টা করিয়াছে এবং

সাচিদানন্দময় ব্রহ্মসন্তার—হৈতগ্রস্থরপের "লীলাকৈবল্য" ছাড়া আর-কোন সত্যকে স্বীকার করিতে চাহে নাই —পারেও নাই। এই সংস্কারবশেই রবীন্দ্রনাথে ভাব-সর্বন্ধন্ব দৃষ্টিভঙ্গী-- ভাব-সত্যের প্রতি অত্যধিক আসক্তি (এবং ঐ আসক্তির চরম পরিণতি—'রূপক' স্ষ্টিতে)। বস্তু-সভ্যের প্রতি উপেক্ষা শিল্পী রবীক্রনাথে ভাব-সভ্যের প্রতি অমুরাগের রূপে এবং দেশ-কালের সীমার-মধ্যে-আবদ্ধ খণ্ড-প্রকাশের পারম্পরিক সম্বন্ধের বাস্তব রূপের ও উহার যাথার্থ্যের প্রতি অবজ্ঞার রূপে আত্মপ্রকাশ করিয়াছে। ফলে, দেশ-কাল-সম্বন্ধ-নিরূপেক্ষ ভাবের মাহাত্ম্য প্রকাশের প্রতি অধিকতর ঝোক—রবীক্সনাথের সাহিত্য-কৃতির সর্বাপেক্ষা উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য হইয়া উঠিয়াছে এবং এই প্রবণতার ফলেই, ববীন্দ্রনাথের হাতে উপস্থাস "শেষের কবিতা"য পরিণত হইয়াছে এবং নাটক-রচনার চেষ্টা প্রহসনের ক্ষেত্রে কিছুটা বস্তু-ভার-সংযত থাকিলেও গীতিনাট্যের ভাব মুখ্য নাট্যের এবং রূপক নাট্যের পথে ভাব-মণ্ডলে যাইয়া উপনীত হইয়াছে। এই "বিশেষ মনোভঙ্গী"র চাবিকাঠি দিয়াই রবীক্সনাথে প্রবেশ করিতে হইবে। त्वीक्तनार्थत निरकत-रम्ख्या निर्फ्यां **अथारन वर्ष्ट स्त्रा** — "स्रष्टि আছে প্রত্যক্ষ, এই সৃষ্টির একটি অতীত ক্ষেত্র আছে অপ্রত্যক। বস্তু-পুঞ্জকে উত্তীর্ণ হয়ে সেই মহা অবকাশ না পাকলে অনির্বচনীয়কে পেতুম কোনখানে। ·····অত্যস্ত কাছের সংস্রবে কাব্যকে পাইনে, কাব্য আছে রূপকে, ধ্বনিকে পেরিয়ে যেথানে আছে শ্রষ্টার সেই অর্ধেক যা বস্তুতে আবদ্ধ নয়। ....বাক্তের বীণাযন্ত আপন বাণী পাঠায় অব্যক্তে। .... সংসারেরনিয়মকে জেনেছি, তাকে মানতেও হ'য়েছে, মুঢ়ের মতো তাকে উচ্ছুঙ্খল কল্পনায় বিকৃত করে দেখিনি, কিন্তু এই সমস্ত ব্যবহারের মাঝখান দিয়ে বিশ্বের সঙ্গে আমার মন যুক্ত হয়ে চলে গেছে সেইখানে যেখানে স্ষ্টি গেছে স্ক্টির অতীতে। এই যোগে দার্থক হয়েছে আমার জীবন।"

# নাট্য সাহিত্যের আলোচনা ও নাটক বিচার

# রবীন্দ্রনাথের নাট্যক্বতি

> 1	2642	বাল্মীকি-প্রতিভা গীতিনাট্য, পৃ: ১৩
۱ ۶	২৫শে জুন "	রুক্তচণ্ড নাটিকা, পৃ: ৫৩
۱ د.	<b>;</b> 444	কালমূগয়া গীতিনাট্য ় 🌣 ৩৮
		(বিষজ্জন সমাগম উপলক্ষে অভিনয়ার্থ
		রচিত। জ্বোড়াসাঁকো ভবনে
		অভিনীত—২৩শে ডিসেম্বর ১৮৮২)
8	২৯শে এপ্রিল, ১৮৮৪	প্রকৃতির প্রতিশোধ নাট্যকাব্য পৃঃ ৮১
<b>a</b> 1	"	নলিনী নাটকা পৃ: ৩৬
5	7446	মায়ার-থেলা গীতিনাট্য পৃ:। 🗸 🕫 + ७८
		<ul> <li>দিখ সমিতির মহিলা শিল্প</li> </ul>
		মেলায় অভিনীত হইবার উপ <b>লকে</b> …
		আমার পূর্ব্বরচিত একটি অকিঞ্চিৎকর
		গন্থ নাটিকার (নলিনী) সহিত এই
		গ্রন্থের কিঞ্চিৎ সাদৃশ্য আছে—রবীক্ত ]
9	>445	
	२०८म ज्यावन ১२৯७	রাজা ও রাণী নাটক পৃ: ১৪৯
۲1	2420	
	২রা জ্যৈষ্ঠ ১২৯৭	বিসৰ্জন নাটক পৃ: ১৫৪
		( ताकिं विज्ञास्त्र अथमाः म हरेएक
		নাট্যকারে রচিত )
۱ د	:424	
	৩১শে ভাক্ত, ১২৯৯	গোড়ায় গলদ প্রহসন পৃ: ১৩৬
0	>429	

	চৈত্ৰ	>909	বৈকুঠের খাতা প্রহসন পুঃ	ee
<b>&gt;&gt;</b>		2006		
			*( "যুরোপে শারাড (charade) নাম	14
			এক প্রকার নাট্য লেখা প্রচলিত আ	ছ,
			কতকটা তাহারই অমুকরণে এগু	नि
			, লেখা হয়")	
1.5¢		1066	रात्रकोर्क (.रात्रकोर्कपूर्व श्रवस	8
			নাট্যের সংগ্রহ )	
>01		>>06	মুক্ট নাটিকা পৃ: ৬	, 0
	•	•	<b>∗( এক্ষচর্য্যা≛মের বালকদের হা</b>	রা
			অভিনীত হইবার উদ্দেশ্তে 'বালক' প	ত্র
			(১২৯২) প্ৰকাশিত 'যুকুট' নাম	Þ
			কুদ্ৰ উপভাগ হইতে নাট্যীকৃত )	
>81		グ架のか	. প্রায়শ্চিত্ত ঐতিহাসিক নাটক পৃঃ ১১৬	•
			( "ৰে)-ঠাকুরাণীর হাট নামক উপছা	স
			হইতে এই প্রায়শ্চিত্ত গ্রন্থথানি নাট্যীক্	ত
		•	<b>र्ट्ल</b> "।)	
>61		>>> 0	রাজা নাটক (রূপক) পৃঃ ১২	ь
201		>>>>	ভাকর্ঘর নাটক (রূপক) 🏻 🐉 ৬	۵
>91		"	गानिनी नांष्टिका थृ: 8:	>
741		"	বিদায় অভিশাপ নাট্যকাব্য পৃ: ২০	0
16.		39 4	অচলায়তন নাটক (রূপক) পৃ: ১৩	۲,
२०।		>>>6	ফান্তনী নাট্যকাব্য (রূপক) পৃ: ৮	8 (
२>।		フラント	শুরু রূপক নাটক পু: ৫:	>
			(অচলায়তনের অভিনয়যোগ্য সংস্করণ	)

>७२	নাট্য সাহিত্যে	র আলোচনাও নাটক বিচার
२२ ।	>>>	অরপ রতন নাটক (রপক) পৃঃ ৭৩
		(এই নাট্যক্লপকটি 'রাজ্ঞা' নাটকের
•		অভিনয়যোগ্য সংক্ষিপ্ত সংস্করণ—নৃতন
		করিয়া পুনর্লিখিত )
२७।	>>>>	ঋণ্শোধ নাটিকা   পুঃ ৯৬
	1	(শারদোৎসবের অভিনয়বৌগ্য সংস্করণ)
185	>>>र	মুক্তধারা রূপক নাটক 🤺 🤫: ১৩৬
		(মুক্তধারা নৃতন নাটক হইলেও ইহার
		একটি প্রধান চরিত্র—প্রায়শ্চিত্ত নাটকের
		ধনঞ্জয় বৈরাগী; সেইজন্ম ইহার
		কথোপকথনের কিয়দংশ এবং কয়েকটি
		গান 'প্ৰায়শ্চিত্ত' হইতে গৃহীত )
20	०५६८	বসম্ভ গীতিনাট্য পৃ: ৩
261	3566	গৃহপ্রবেশ নাটক থৃঃ ১০২
	,	(গল্পসপ্তক পুস্তকের অস্তর্ভূ ক্ত 'শেষের রাত্রি'
	,	গদ্ধের নাট্যরূপ )
591	>>>	চিরকুমার সভা নাটক পৃঃ ২২০
541	"	শোধবোধ নাটিকা পৃঃ ৮২
	•	(কর্মকল গল্পের নাট্যরূপ)
165	<b>))</b>	নটার পূজা নাটিক। পৃঃ ৮২
		[ 'পূজারিণী' কবিতার গল্লাংশ পরিবর্ত্তিত
	,	আকারে (ঋতু উৎসবে—নাট্যসংগ্রহ)
		—नाष्ट्रीक्र ]
90	**	রক্তকবরী নাটক পৃঃ ১০৩
951	<b>५०२</b> १	শত্রক গীতিনাট্য

৩২।	>>>	শেষরকা প্রহসন	পুঃ ১৩৬
	•	(গোড়ার গলদ-এর অভিনয়	•
७० ।	>>>>	পরিত্রাণ নাটক	পৃঃ ১৪১
		(প্রায়শ্চিত্ত নাটকের নৃত	ন পরিবর্ত্তিত
		সংস্করণ )	
98	5252	তপতী নাটক পৃ: ১৮৫+	- পরিশিষ্ট ৩
	•	(রাজাও রাণী নাটকের গল্পা	াংশ পরি <b>বতি</b> ত
		আকারে নৃতন করিয়া নাট্যী	াক্ত )
96	7907	নবীন গীতিনাট্য	शृः २४
OP !	১৯৩২	কালের যাত্রা নাট্য	পৃ: ৩৯
		স্চী:—(১) রথের রশি (	২)কবির দীক্ষা
७१।	>>>>	চণ্ডালিকা নাটিক।	গ: ৪৫
৩৮।	**	তাসের দেশ নাটিক। 🍍	पृः ७३
७३।	"	বাশরী নাটক	পৃঃ ১৩০
801	<b>७७६</b> ८	চিত্তাঙ্গদা নৃত্যনাট্য	পৃ: ৩৩
8>1	<b>&gt;&gt;</b> 0F	চণ্ডালিকা নৃত্যনাট্য	পৃঃ ৩১
8२ ।	<b>404</b>	খ্যামা নৃত্যনাট্য	গৃঃ ৯২

## রবীন্দ্র-নাট্য-সাহিত্যের বৈশিষ্ট্য

রবীন্দ্রনাথের প্রতিভা বিশ্বতোমুখ—সার্বভৌম ও অসামান্ত;
একাধারে তিনি কবি-গল্পলেধক-উপন্যাসিক-নাট্যকার-সমালোচকপ্রবন্ধকার-সম্পাদক,—এক কথার 'কি-নহেন' এবং সর্বক্ষেত্রেই তিনি
'একাই-একশো'; সত্যই, তাঁহার একমাত্র এবং অতিসন্ধত উপাধি—
বিশ্বকবি। এই বিশ্বকবির অক্সতম নাট্যকার-ব্যক্তিষ্কটি নাট্য-সাহিত্যের
ক্ষেত্রে কি এবং কতরূপে নিজেকে প্রকাশ করিয়াছে, এন্থলে

তাহাই আমাদের প্রধান আলোচ্য—অর্থাৎ আমাদের আলোচ্য রবীক্রনাথ বাংলা নাট্য-সাহিত্যে কি কি দান করিয়াছেন এবং সে দানের মর্যাদা কি ?

প্রথমে দেখা যাউক—রবীক্সনাথ বাংলা নাট্য-সাহিত্যের ভাগুরে কি পরিমাণ দান করিয়াছেন। তাঁহার দানের সামাপ্ত পরিচয় এই—নাট্যকাব্য, গীতিনাট্য, নাটক-নাটিকা-প্রহসন, ব্যঙ্গ-কৌতুক-সংগ্রহ, এবং রূপক প্রভৃতি জড়াইয়া তাহা মোট স্বংখ্যায় বিয়ালিশ। ইহাদের মধ্যে নাট্যকাব্য = ৪, গীতি-নাট্য = ৬, নৃত্যনাট্য = ৩, নাটক = ৭, নাটিকা = ৯, প্রহসন = ৩ ('চির-কুমার-সভা'কে কমেডি নাটক বলিলে), ব্যঙ্গনাটিকা সংগ্রহ = ২, রূপক নাটক-নাটিকা = ৮; এই মে.ট সংখ্যা হইতে নাট্যকাব্য, নৃত্যনাট্য এবং ব্যঙ্গকৌতুকাদি বাদ দিলে অবশিষ্ট পাওয়া যায়—সাতথানি নাটক (অবশ্য ছোট আকার), নিরখানি নাটিকা (আরো ছোট আকার), তিনথানি প্রহসন এবং আটখানি রূপক নাটক-নাটিকা। †

এই হিসাব হইতে প্রথমেই বে বিষয়টি দৃষ্টি আকর্ষণ করে তাহা এই ষে, রবীক্সনাথ নৃতন এক জাতীয় নাট্য-সাহিত্য প্রবর্তন করিয়াছেন—রপক-নাটক-নাটকার দানে বাংলা নাট্য-সাহিত্যে নৃতন সম্পদ স্থাষ্ট করিয়াছেন। নাট্যসাহিত্যের এই রীতি বাংলায় রবীক্সনাথই প্রবর্ত্তন করিয়াছেন। (অবশ্য গিরিশ্চক্সের 'মহাপূজা'কে

<sup>†</sup> নাটক :—(১) রাজা ও রাণী, (২) বিসর্জ্জন, (৩) তপতী, (৪) প্রায়শ্চিত্ত, (৫) পরিত্রাণ, (৬) গৃহপ্রবেশ, (৭) চিরকুমার সভা।

নাটিকা:—(১) মুক্ট, (২) মালিনী, (২) ঋণশোধ, (৪) শোধবোধ, (৫) নটীর পূজা, (৬) চগুলিকা, (৭) ভাসের দেশ, (৮) কালের যাত্রা (ছ'ধানি কৃত্র নাটিকা), (১) রুজ্রচপ্ত।

প্রহসন:—(১) পোড়ায় গলদ, (২) বৈকুঠের খাতা, (৩) শেষরকা।
রূপক নাটক-নাটকা:—(১) রাজা, (২) ডাক্বর, (৩) অচলায়তন, (৪) কান্তনী,
(৫) শুরু ,(৬) অরপ-রতন, (१) মুক্তধারা, (৮) রক্তক্বরী।

—১৮৯০ খ্রী: ২৪ শে ডিসেম্বর, ষ্টারে অভিনীত—রূপক নাটকের<sup>†</sup> প্রথম নিদর্শন রূপে করিলে--অধ্যাপক শ্রীস্থকুমার সেন মহাশয়ের মতে "রূপক নাট্য" — সিদ্ধাস্তটির পুনর্বিচার আবশ্রক হইতে পারে, কারণ রবীক্সনাথের 'রূপক' নাটকের প্রথম আবির্ভাব ঘটে-->>> গ্রীষ্টাব্দে। এই উক্তিটি পড়িয়া কেহ যেন মনে না করেন যে গিরিশচক্র ও রবীক্রনাথ 'রূপক নাটক' লেখক হিসাবে একই পর্যায়ের লোক। আমার বক্তব্য এই-ক্রপক-রীতিটির ঋলিত-পদক্ষেপ গিরিশচক্তে প্রথম দেখা যায়)। এই রূপক নাটকগুলি त्रवीक्षनारथत नव नव **উ**त्त्रियभानिनी वृद्धित चक्रश शृष्टि এ विमस्य कान म्रान्स् नार्टे अवर रेहारम् इ कनक क्रार्थ त्वी सनाथ 'श्रवर्खरकत' মর্য্যাদার অধিকারী হইয়াছেন। কিন্তু, সঙ্গে সঙ্গে একথাও উল্লেখ করা আবশ্রক যে রবীক্সনাথ রূপক নাটক নাটকা রচনার পথে বাংলা নাট্য-সাহিত্যে একটি নৃতন ধারা স্বষ্ট করিয়াছেন স্ত্যু, তবে বাংলা নাট্য-সাহিত্যের অক্সান্ত ধারা জাঁহার হল্তে আশাহ্রূপ প্রীবৃদ্ধি লাভ করিতে পারে নাই—ঐতিহাসিক এবং সামাজিক নাটক রচনায় রবীজ্ঞনাথ পূর্বগামীদের প্রতিভাকে মান করিয়া দিতে পারেন নাই। খাঁটি ঐতিহাসিক এবং খাঁটি সামাঞ্চিক নাটক বলিতে যাহা বুঝায়, রবীক্রনাথ তাহা লেখেন নাই এবং যাহা লিখিয়াছেন তাহা বাস্তবতাশৃত্য এবং বলা চলে—ভাবকে কোন রকম একটা রূপের মধ্যে অঙ্গ দেওয়ার চেষ্টা। তাঁহার "রাজাও রাণী", "বিসর্জন", "প্রায়ন্চিত্ত" প্রভৃতিকে পরমোৎরুষ্ট ঐতিহাসিক নাটক বলা যেমন সঙ্গত নহে, তেমনি "গৃহপ্রবেশ," "শোধবোধ" প্রভৃতিকেও উচ্চাঙ্গের সামাজিক নাটক বলাও বৃক্তিসঙ্গত বলা চলে

না। রবীন্দ্রনাথ বাংলা নাট্য সাহিত্যে গীতিনাট্যকার হিসাবে অতুলনীয়, রূপক-নাট্যকার রূপে অধিতীয়, কিন্তু সামাঞ্চিক এবং প্রতিহাসিক নাটক রচনায় তাঁহার দান এবং স্থান অতুলনীয় নছে।
শীতিকাব্যে বাস্তবতার বিচার অবাঞ্চনীয় হইতে পারে, 'রূপক'
নাটকে বাস্তবতার প্রশ্ন অবাস্তর হইতে পারে, কিন্তু ঐতিহাসিক
এবং সামাজিক নাটকে বাস্তবতার প্রশ্ন অপরিহার্য্য এবং এই প্রশ্নের
মুখে রবীক্রনাথের ঐতিহাসিক এবং সামাজিক নাটক—'এঁয়া-উঁ'
করিতে বাধ্য; তবে 'প্রকৃত নাটক'এর লক্ষণ হইতে ওচিত্যঅনৌচিত্যের সম্ভাব্য-অসম্ভাব্যের, বাস্তব-অবাস্তবের হিসাবের
অংশশুলি বাদ দিয়া—কেবলমাত্র প্রকাশের অংশ ধরিয়া বিচার
করিতে গেলে সিদ্ধান্ত অন্তর্গন হইবে বলাই বাহল্য। †

### রবীন্দ্র-নাট্য-সাহিত্যে ভাবরস ও রূপরস

রবীক্রনাথ সর্বক্ষেত্রেই একই কাজ করিয়াছেন — ভাবকে রূপের মাঝারে অঙ্গ দিতে যেটুকু আবশুক তদপেক্ষা রূপের আর কোন প্রশ্নোজন তিনিবোধ করেন নাই — 'ভাব-সত্য'কে প্রকাশ করাই ভাঁছার মুখ্য কাম্য ও উদ্দেশ্য হইহাছে। ফলে রূপ-স্ত্যের মধ্যে যে

+ ডা: নীহার রঞ্জন রায় মহাশয় ঠিকই বলিয়াছেন-

স্বৰ্গীয় অজিত কুমার চক্রবর্তী মহাশয়কেও স্মরণ করা বাইতে পারে—

"রবীক্রনাথের কাব্যে, ছোটগরে, উপস্থাসে যুরোপীয় সাহিত্যের বে মূল স্থর তাহার বিচিত্র বেলা আছে,.....তবে তার মানব-স্টতে সেই বৈচিত্র্য কোথায়, সে বাতবতা কোথায়, সে অভিক্রতার ভরপর্যায় কোথায়, সে উথানপতনের তরঙ্গনালা কোথায়, সে পাণপুণ্যের ঘাতপ্রতিঘাভ কোথায়, যাহা সমুত্রের মত যুরোণীয় সাহিত্যকে সংস্কৃত্ব করিয়াছে। এই অস্ত্র লিম্নিক কাব্যে বেখানে বস্তুর বালাই নাই, শুধু ভাবের লীলা সলীতে ভিনি বাস্তবতা, সে বাস্তবতা তাঁহার নাটকে পাওয়া যায় খ্ব কমই। রবীক্রনাথের অমুকরণে 'রস' শব্দটি প্রয়োগ করিলে বলা চলে — রবীক্রনাথে রচনা-রস অতুলনীয়, 'ভাব'-রস অসামায়্র, কিন্তু 'রূপ'-রস সস্তোগজনক নহে। এই 'রূপ'-রস হীনতা রবীক্রনাথের নাট্য-সাহিত্যের একটা বড় লক্ষণ এবং ইহার কারণ রবীক্রনাথের কবি-মানসের স্বভাব—'ভাব'কে অনৈ চ সত্য বলিয়া নিঃসংশয়ে গ্রহণ করার ফলে ভাবের প্রতি একাগ্র অভিনিবেশ বা প্রস্কৃতি (fixation)। এই স্বভাবেরই প্রেরণাতেই রবীক্রনাথেব প্রতিভা হইতে কাব্যিক নাটকের ক্ষুতি (Poetic Drama)।

বাস্তবিক, রবীক্ষনাপের নাটকের পরিপাটি বিচার করিবার শৃর্বের কাব্যিক নাটকের নাটকছে যাচাই করিয়া লওয়া একাস্ত আবগ্যক। প্রগণ ন ত-নিগৃষ্ণলা অনিবার্য্য (অবস্থাও তাহাই)। এমন কি রবীক্ষনাপেও এ বিষয়ে সংশ্যের দোলা দেখা যায়। বিসর্জন নাটকের উৎসর্গে ক্রিটিকদের 'এক হাত' লইতে যাইয়া রবীক্ষনাপের বিসংবাদের বিষয়ের প্রতি দৃষ্টি আকর্ষণ করিয়াছেন—"কেহ বলে ড্রামাটিক, বলা নাহি যায় ঠিক, নিরিকের বড় বাড়াবাড়ি" এবং 'রাজা ও রাণী' নাটকের ভ্যিকায় (আখিন ১০৪৬ নিখিত) নিজের দৈছা প্রকাশ করিয়া নিধিয়াছেন— "এর নাট্যভূমিতে র'য়েছে নিরিকের প্রাবন, তাতে নাটককে করেছে ত্র্বল। এ হয়েছে কাব্যের জলাজমি। ঐ নিরিকের টানে এর মধ্যে প্রবেশ করেছে ইলা এবং কুমারের উপসর্গ। সেটা শোচনীয়রূরপে অসংগত।" সাহিত্য বিচারক্ষেত্র এই প্রশ্নের আলোচনা কম হয় নাই এবং এখনও

ক্রন্দমান, দেখানে তিনি অতুল। এই অস্ত ছোট গলে বেখানে ঘটনার চেয়ে ঘটনার মর্মনি হিত সুরটিই রচনার হোগ্য সেখানেও তাঁর তুলনা নাই; কিছু নাট্যোপস্তাসে নয়, অবস্তা রপক নাট্য বাবে।" এই প্রশ্নকে জীবস্তই বলা চলে। ১৯১২ খ্রী: Lascelles Abercrombie মহাশয় 'The Poetry Review'-পত্রে— 'The Function of Poetry in the Drama'' সম্বন্ধ একটি প্রবন্ধ লিথিয়া নাটকে কাব্যের স্থান নির্দ্ধারণের চেষ্টা করিয়াছিলেন এবং এই সিন্ধান্তে পৌছিয়াছিলেন—"I think we ought to agree that if thorough imitation is a crucial point, the poetry play does better than the prose play." কারণ— "a prose play can not absolutely imitate life in its conception, in its plan."

অধিকম্ভ অ্যাবারক্রোম্বি মহাশয়ের মতে — "The innermost reality, the one with which art is most dearly concerned, is what is commonly called the spiritual reality" - অর্থাৎ "emotional reality"। আর এই emotional reality কৈ যথার্থ প্রকাশ করা যায় - কাব্যের ভাষায়ই। **সম্প্রতি-নোবেল-পুরস্কার-প্রাপ্ত** আধুনিক কবি টি. এস. এলিয়ট মহাশয় ১৯১৯ খ্রীষ্টাবেদ লিখিত "Rhetoric and Poetic Drama" প্রবন্ধে এবং ১৯২৮ খ্রীঃ লিখিত A Dialogue on Dramatic poetry নিবন্ধে এই প্রশ্নটিকেই পুনরালোচনা করিয়াছেন। প্রথম প্রবন্ধে তিনি 'লিরিকের বড বাডাবাডি'কে বাড়াবাড়ি বলিয়াই নিন্দা করিয়াছেন, তবে কাব্যিক মহর্টের কাব্যিকতাকে সমর্থনই করিয়াছেন আর দিতীয় নিবৃদ্ধে প্রশ্ন জুলিয়াছেন — "And is not the question of verse drama versus prose drama a question of degree of form?" এবং এই নিদ্ধান্তেই পৌছিতে চাহিয়াছেন যে "He (অর্থাৎ William Archer) was wrong.....in thinking that drama and poetry are two different things — আর intensityর জন্ত verse rhythmই অধিকতর উপযোগী; তাঁহার মতে — "A continuous hour and a half of intense interest is what we need. No intervals, no chocolate-sellers or ignoble trays. The unities do make for intensity, as does verse rhythm."

কিন্তু বাঁহারা বাস্তব-প্রিয় — সমালোচক-রূপে 'রিয়ালিষ্ট'— তাঁহারা এই মতকে সম্পূর্ণরূপে গ্রহণ করিতে চাহেন না। তাঁহাদের মতে — বাস্তব-নিষ্ঠা নাটকের অক্সতম লক্ষণ এবং কাব্যিক উচ্ছাস — অর্থাৎ কাব্যময়তা বাস্তবতার পরিপন্থী। এই শ্রেণীর কাছে রবীক্ষনাথের নাটক থ্ব উচ্চাঙ্গের নাটক বলিয়া গৃহীত হইবে না. কারণ রবীক্ষনাথের নাট্য-সাহিত্যে ভাব-জ্ঞগতের অশরীরী অধিবাসীদের নাগরিকতা যে-পরিমাণে দেওয়া হইয়াছে, তাহাতে বস্তু-জগতের আবহাওয়া একেবারেই হাল্কা হইয়া গিয়াছে। এইরূপ "ভাবে ভর৷ ফায়্স্প" লইয়া থেলা করিতে বাস্তববাদীরা কুণ্ঠা দেথাইবেন এবং অস্বস্তিবোধ করিবেন — অস্বাভাবিক নহে। \*

তাই রবীপ্রনাথের নাট্য-সাহিত্যের প্রক্ষতিগত বৈশিষ্ট্য আলোচন। করিয়া এই সিদ্ধান্তে উপনীত হইতে পারি যে—রবীক্রনাথের নাটক-নাটিকাদির সাধারণ ধর্ম—ভাবতাদ্ভিকতা এবং কাব্যিকতা বা কবিত্বময়তা। এই বৈশিষ্ট্য ছাড়াও রবীক্রনাথের নাট্যরচনার আঙ্গিক বৈশিষ্ট্যও লক্ষণীয়। রবীক্রনাথ দৃশ্য-অস্কাদি বিষয়ে গভাস্থাতিকতার সীমা অভিক্রম করিয়াছেন,—ইহা অপেক্ষাও বড়

\* তবে এক্ষেত্রেও 'ভাব-সত্য' এবং 'রূপ-সত্য'এর আপেক্ষিক গুরুষ এবং কাম্যর লইয়া প্রশ্ন তুলিয়া জল অনেক দূর বোলাইয়া দেওয়া অসম্ভব নহে। কেহ হয়ত প্রমাণ করিতে পারেন—রূপ-সত্য আদল-সত্য ভাব-সত্যের দেই মাত্র, এই হিদাবে ভাব-সত্যই আদলে বাস্তব (Real) এবং রবীক্রনাথ বাঁটি বাস্তব। কথা এই যে রবীক্সনাথ 'ঐক্যের' (unity) বিষয়ের প্রতি বিশেষভাবে
অমুগত থাকিতে চেষ্টা করিয়াছেন। সর্বক্ষেত্রে তাঁহার সতর্কতা
অমুগ্ধনা থাকিলেও এ কথা স্বীকার্য যে রবীক্সনাথ টি.এস্. এলিয়ট-বাঞ্ছিত
"more concentration" এর অভিমুখেই অগ্রসর হইতে চাহিয়াছেন।
সমসাময়িক অস্তান্ত নাট্যকার রবীক্সনাথের তুলনায় কিম ঐক্য-নিষ্ঠ।
ঐক্যান্থগতা রবীক্স-নাট্য-সাহিত্যের অস্ততম বৈশিষ্ট্য।

## রবীন্দ্র-নাট্য-সাহিত্য সম্পর্কে সিদ্ধান্ত

স্বভাবো অতিরিচ্যতে—এ কথাটি সর্বক্ষেত্রেই সত্য, এবং রবীক্সনাথেও ইহার বাতিক্রম নাই। রবীক্সনাথ স্বভাবতঃ ভাবুক কবি এই কথাটি যত সত্য, তদপেক্ষা অধিকতর সত্য এই যে তিনি ভাববাদী—বিশেষতঃ অধ্যাত্মবাদী কবি। ফলে ভাবকেক্সিকতা বা ভাবতান্ত্রিকতা রবীক্সনাথের প্রধান লক্ষণ। এই স্বভাবের কেক্সাত্মগত আকর্ষণের ফলে রবীক্সনাথ কথনও বাস্তব পরিমণ্ডলে নামিয়া যাইয়া নাটিকে মাটি বলিয়া আকড়াইয়া ধরিতে পারেন নাই। বস্তুর টানে রবীক্সনাথ কথনও বাস্তবের উপর আসিয়া দাড়ান নাই, ভাসমান ভাবলোককেই "বাস্ত্র" রূপে গ্রহণ করিয়াছেন। এই বিশেষ মনোভঙ্গার দৃষ্টিকোণ হইতে দেখিলে সহক্ষেই দেখা যাইবে, কেন রবীক্সনাথ ভাবপ্রধান নাটক নাটিকা লিখিয়াছেন, কেন তিনি রূপক নাটক-নাটিকার মাধ্যমে আত্মপ্রকাশের চেষ্টা করিয়াছেন, —কেন তিনি র্থাটি সামিয়িক, বা থাটি ঐতিহাসিক লেখার প্রেরণা পান নাই।

এই মনোভঙ্গীর বা প্রবৃত্তির পরে নাট্যকার রবীক্সনাথের বিশেষ উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য—বচন-বিষ্ণাদের মাহাত্ম্য। যেমন শ্লেষ-বক্রোক্তি-উপমা-উৎপ্রেক্ষা-অলঙ্কার প্রয়োগে, তেমনি শব্দের লাক্ষণিক এবং ব্যঞ্জনা-শক্তির থেলাতেও রবীক্সনাথ সমান সিদ্ধহন্ত। এক কথায়
—রবীক্সনাথের ভাষা কবিদ্ধময়। (ইংরাজিতে বলিতে গেলে—
"রোমান্টিক"।)

তৃতীয়তঃ, অন্তর্গ ন্থের স্থাইতে রবীক্রনাপ যথেষ্ট শক্তির পরিচয় দিয়াছেন। তবে এ বিষয়ে যে তিনি নিপুঁত এবং অন্বিতীয় তাহা নহে। বল্পবর শ্রীযুক্ত অজিত কুমার ঘোষ মহাশয়ের কথা—"নাটকের মধ্যে তিনি যে স্থা কলাকৌশল এবং স্থগভীর অন্তর্গৃষ্টির স্পাই পরিচয় দিলেন তাহা তাঁহার পূর্বে দৃষ্ট হয় নাই এবং পরেও অমুস্ত হয় নাই"—সম্পূর্ণ সত্য বলিয়া গ্রহণ করা যায় না। স্থা কলাকৌশল এবং স্থগভীর অন্তর্গৃষ্টির পরিচয় সমসাময়িক নাট্যকার-দিগের হুই এক জনের মধ্যে না পাওয়া যায় এমন নহে। অমুর্ঘ ন্থের ক্রপায়ণ প্রতিষ্থিতায় নাট্যকার ন্থিজেক্রলাল ভাবে ও ভাষায় পশ্চাৎপদ আছেন—একপা বলা চলে না। বরং এই কথাই বলা যায় এবং বলা সঙ্গত—বিজেক্রলালের মধ্যে অন্তর্গন্থের ক্রিয়াতীব্রতা যত বেশী পরিমাণে পাওয়া যায়, রবীক্রনাথের নাটকে তাহা পাওয়া যায় না। রবাক্রনাথে এমন অনেক চরিত্র আছে যাহার মধ্যে কোন বিয়া নাই, দ্বল নাই সংশয় নাই।—এক কথায় যাহা জীবস্ত নহে।

তারপর চরিত্র স্পষ্টির কথা। অন্তর্দ দুষ্টিকে এবং চরিত্র স্পষ্টিকে পৃথকভাবে দেখা অসঙ্গত। কারণ চরিত্র স্পষ্টির মহিমা তথনই স্পষ্টি ভাবে অন্তর্ভুত হয় রথন অন্তর্গু চরিত্র প্রাণচঞ্চল হইয়া উঠে। ভাব ও ভাবদ্বকে রবীক্ষনাথ কাব্য-রূপ দিতে সক্ষম হইয়াছেন বটে, কিছে চরিত্র স্পষ্টি বলিতে বাস্তবিক যাহা বুঝায় তাহা অপেকা ভাবাদর্শের চলা-ফেরার দৃষ্টান্তই তাঁহার নাটকে বেশী। ডাঃ নীহার রঞ্জন রায় মহাশরের ভাবার অন্তর্গরণ বলা চলে—"প্রতি মুহুর্জের অন্তর্গরের

ন্তনত্বের মধ্যে যে রসের লীলা, মনের মধ্যে সংশয়ের যে দোলায় স্থীবস্ত চরিত্রের অভিব্যক্তি তাহার পরিচয় রবীক্সনাথে খুব স্থলভ নহে", **সেথানে "**চরিত্র অপেকা আইডিয়ার রসমৃতি"র দেখাই বেশী পাওয়া যায়। ভূমিকা-প্রস্তুতির পর্য্যায় ছাড়াইয়া নাটক-নাটিকার বিশেষ সমা-লোচনাকালে—প্রায় প্রত্যেক সমালোচকই এক-একটি চরিত্র সম্বন্ধে যে মস্তব্য করিয়াছেন তাহা প্রতিকূল ছাড়া আর কিছুই বলা চলে না। রবীন্দ্রনাথের অক্সতম শ্রেষ্ঠ নাটক 'বিসর্জ্জন'-এর ছুই একটি চরিত্রের फ्टेंडि (ए अया याक्-(গाবिन्मगाविका मध्य छा: नीहात तक्षन ताय মহাশব্যের মন্তব্য—"গোবিন্দ মাণিক্যের চরিত্র মহৎ কিন্ধ বিকাশের দিক হইতে তাহা স্থন্দর নহে ; তাহার মধ্যে কোন দ্বিধা নাই, দ্বন্দ্ব নাই, সংশয় নাই, প্রতিমূহর্তের অফুভবের নৃতনত্বের মধ্যে যে রসের লীলা, মনের মধ্যে সংশয়ের যে দোলা গোবিন্দ মাণিকোর চরিত্রে তাহা নাই।" অধ্যাপক অজিত ঘোষের মন্তব্য: "তাঁহাকে একেবারে নিশ্ব লি ক্রিয় মনে হয়"। তারপর 'অর্পণা' সম্বন্ধে ডাঃ রায় বলেন— <del>"অর্পণা একটি আই</del>ডিয়ার রসমূর্ত্তি, কোনও জীবনের বিকাশ নয়, রক্ত মাংসের একটি মানবক্সার রূপ তাহার মধ্যে কোথাও ফুটিয়া উঠে নাই। বন্ধুবর অজিতবাব ও স্বীকার করিয়াছেন "তাহার চরিত্র আবেগ-চাঞ্চল্যের দারা, ভাবের দ্বন্দ্র দার। জীবস্ত হইয়া উঠে নাই"। স্থতরাং দেখা যাইতেছে যে, চরিত্র স্পষ্টতে রবীক্সনাথ অব্যর্থ 'লক্ষ্য-ভেদ'-দক্ষতা দেখাইতে পারেন নাই।

তারপর এ কথাও সত্য নহে যে "রবীক্ষনাথ দর্শকের রুচি গ্রাহ্য না করিয়া তাঁহার নাটকের মধ্য হইতে স্থল এবং রোমাঞ্চময় ঘটনা একেবারে বাদ দিলেন"। (অজিতবাবু)। 'একেবারে বাদ দিলেন' এর সহিত—"রাজা ও রাণীতে নাট্যকার গতামুগতিক নাট্যধারা একেবারে অতিক্রম করিতে পারেন নাই, সেই জন্ম অনেক

স্থূল ও রোমাঞ্চকর ঘটনার অবতারণা ইহাতে আছে"— এই উক্তির স্বতোবিরোধ রহিয়াছে। কুমারের কণ্ডিত শির প্রদর্শন, স্মাত্রার পতন ও মৃত্যু এবং ইলার আকমিক আগমন ও মৃচ্ছা-এই श्तरगत रमानाष्ट्रामाधिक घटेना त्रवीक्यनात्थत नांहेरक यथन त्रथा यात्र. তথন—"তুল এবং রোমাঞ্চময় ঘটনা একেবারে বাদ দিলেন" লেখা युक्तियुक्त रस नारे (तवीखनारथ वाःना नाष्ट्रामाहिर्जात "Climax" করিতে যাইয়া বন্ধবর নিজে স্বতোবিরোধের আবর্ত্তে পড়িয়া গিয়াছেন — 'বাঙ্গালা নাটকের ইতিহাস' দ্রষ্টবা)। মোটকথা রবীক্সনাথ ঘটনা-বিস্তাদে স্থলতা এবং রোমাঞ্চময়তা একেবারে বাদ দিতে পারেন নাই এবং এ বিষয়ে তিনি একেবারে নিখুঁতও নহেন। রবীক্সনাথের নাটকে ঘটনা উচিতা বা সম্ভাব্য-নিয়মিত নছে-ঘটনা তত্ত্ব-নিয়ম্ভ্রিত অর্থাৎ ঘটনার সার্থকতা তত্ত্ব-প্রতিষ্ঠার সাকল্যে। এই ব্যবস্থা রোমাঞ্চকর नांवेटकरे व्यथानजः तन्था यात्र अवः त्र-म्व श्रटण रेश निन्ननीयरे ছইয়া থাকে। রবীন্দ্রনাথের বিরাট ব্যক্তিতের সমোহনে **তাঁহার** দোষকে গুণ বলিয়া প্রচার করিয়া তাঁহাকে অসন্মান না করা হয়, এ বিষয়ে সমালোচকদের সতর্ক থাকা উচিত।

#### সমসাময়িক নাট্যকার ও রবীন্দ্রনাথ

একই যুগে জন্মগ্রহণ করিলেও এবং অনেকটা একই পরিবেশের মধ্যে থাকিলেও, ব্যক্তিতে ব্যক্তিতে যে কত পার্থক্য হইতে পারে —রবীক্রনাথ, বিজেক্রলাল এবং ক্ষীরোদপ্রসাদের ভুলনামূলক আলোচনা করিলেই তাহা স্কুস্পষ্ট হইবে (নাট্যকার ক্ষীরোদ প্রসাদ দুইব্য)। রবীক্রনাথের ব্যক্তিমানসের প্রকৃতি এবং হিজেক্র-লালের ও ক্ষীরোদপ্রসাদের ব্যক্তিমানসের ভুলনামূলক আলোচনা করিয়া পারস্পরিক পার্থক্য নির্দ্ধারণ করিলেই প্রত্যেকেরই বিশেষত্বের ব্যাপ্যা ও পরিচয় পাওয়া যাইবে। এই প্রস্কেই

মনে পড়ে নাট্যাচার্য্য শ্রীশিশির কুমার ভাতুড়ী মহাশয়ের কিছুদিন আগের এক বক্তৃতার কথা: শ্রীবৃক্ত ভার্ডী আক্ষেপ कतिया विनया किल्न--- तक्रमार्कत महिल त्याग न। थाकाय तवी सनाथ. অন্যসাধারণ প্রকাশ-ক্ষমতা থাকা সত্ত্বেও, বড নাট্যকার হইতে পারেন নাই; तत्रमरक्षत সহিত যোগ না রাश्বিয়া রবীক্রনাথ বাংলাকে একজন শেক্সপীয়র হইতে বঞ্চিত করিয়াছেন। বাস্তবিক, ব্রহ্মবাদের কেলে আবদ্ধ হইয়া থাকায়, এবং বিশেষতঃ আতিজ্ঞাতোর চিলে-কোঠার নিজেকে স্বেচ্ছাবন্দী করিয়া রাখায়-সামাজিক হইয়াও অসামাজিক জীবন যাপন করায় রবীক্রনাথ মনে-প্রাণে ভাব-লোক-বিহারী হইয়া পড়িয়াছিলেন—সামাজিক শক্তির আকর্ষণ-বিকর্ষণের ক্রিয়া-প্রতিক্রার সমবায়ে যে সামাজিক জীবন সে-জীবনের শাহাত্মাকে ঐকান্তিক ভাবে গ্রহণ করিতে পারেন নাই। এইথানেই দ্বিজেজনাল প্রভৃতির সহিত তাঁহার লক্ষণীয় পার্থক্য। রবীজনাথ্যক वना याहरू शारत "(अटिं।", आत विष्क्रम्मनानरक वना हरन "আরিস্টল"; রবীক্সনাথ ভাব-কৈবল্যবাদী আর দিজেক্সলাল প্রভৃতি বক্ষর জগতেই ভাবের প্রতিষ্ঠা করিতে চাহিয়াছেন। রবীক্সনাথে বস্তুজ্ঞগৎ নিমিন্তমাত্র, দিজেন্তুলালের কাছে বস্তুজগৎ তদ্ধপ নহে— वस्त अवः ভाव ममान मूथा। এই कातराह विषय निर्वाहरनत যৌলিক পার্থক্য-বিষয় উপস্থাপনের ভিন্ন রীতি। বিষয় নির্বাচনে ধবীক্ষনাথ-বলা যায় "ছিল্লবাধা পলাতক বালক'--শতকর্মে-রত সংসারের সহিত তাঁহার যোগ অন্তরক যোগ নহে। সেইজন্স— রবীক্রনাথে "কল্পনার centrifugal force"এর ক্রিয়া যত বিলক্ষণ, "অমুরাগের centripetal force" এর ক্রিয়া তত লক্ষণীয় নছে।\*

<sup>(</sup>অসম্পূর্ণ Real এবং পরিপূর্ণ Ideal এর ফিলনই কবিতার সৌন্দর্যা-কল্পনার centrifugal force Ideal এর লিকে Real কে নিয়ে বায় এবং অসুরাগের centripetal force Realএর দিকে Ideal কে আকর্ষণ করে—কাব্যক্তি

তারপর, প্রকাশশন্তির তারতম্যের কথা। রবীক্রনাথ পারিবারিক পরিবেশ হইতে এবং শিক্ষাভ্যাস হইতে সংস্কৃত ভাব ও ভাষার যে সঞ্চয় অন্তর্নিহিত করিয়াছিলেন—অধিকন্ত ইংরেজী সাহিত্যের প্রবচন ও বচনভঙ্গীর যে সংস্কার তাহার মধ্যে আহিত হইয়াছিল— তাহার ফলে তাহার ভাব কথনও ভাষার ও করনার দৈন্ত অহুভব করে নাই। বিজেক্রলালের সহিত এখানেও তাঁহার ঐক্য ও পার্থক্য উভয় আছে। রবীক্রনাথ যেখানে ভাবে-ভাষায় প্রাচ্য ও প্রতীচ্য উভয় কোটিতেই সমান, বিজেক্রলাল যেখানে অধিকতর পরিমাণে প্রতীচ্য-কোটিক। রবীক্রনাথের জিহ্বায় প্রাচ্য সরস্বতীর ভরের পরিমাণ যদি দশ-আনা কি বার-আনা হয় তাহা হইলে বিজেক্রলালে ঐ ভর-পরিমাণ ছয়-আনার মত। প্রাচ্য ও প্রতীচ্য ভাব-ভাষার সঞ্চয়ের আহুপাতিক পরিমাণ-হার অহুসারেই এক একজনের প্রকাশ-শক্তি এক এক ধরণ পাইয়াছে। †

† সাহিত্য-বিচারে সংব্যা-বিজ্ঞানের প্রয়োগ অনেকেরই হয়ত মনঃপৃত হইবে না। তবে, এ কথা ভাবিয়া দেখা উচিত যে, কোন কবির মৌলিকঃ নিরূপণ করিবার আগে, কবির কাব্যে যে যে করানা যে যে অগঙ্কার প্রযুক্ত হইয়াছে তাহার গোটা হিসাব করিবার পরে, পূর্ববর্তী কবিদের দানের সহিত তুলনা মূলক আলোচনা করা দরকার। এ পর্যান্ত এই ধরণের চেটা কোন কবি সম্বন্ধেই করা হয় নাই। রবীক্রনাথ কত রক্ষের অলভার ব্যবহার করিয়াছেন, কতরণ করানা সৃষ্টি করিয়াছেন, এই অলভারে এবং করনার কতটি পূরাত্রন এবং করেবার কতটি গুরাত্রন এবং করেবার কতটি গুরাত্রন এবং করেবার কাবি ভালা করি, রবীক্রনভব্যর গ্রেবক্সণ এ বিষয়ে অবহিত হইবেন।

করনার বৈচিত্র্য ও প্রকাশ-ভঙ্গিমা—তারপর নাট্যকার ক্ষীরোদ প্রসাদের শিক্ষাভ্যাস থাকিলেও, সহদয়তার মাত্রা ছিল কম, তেমনি ছিল না প্রতীচ্যের ভাব-ভাষার উপর সহজ সংস্কারের মত অধিকার। নাট্যকার বিজেজলাল এ বিষয়ে ছিলেন বিলক্ষণ দক্ষ। প্রাচ্য কবি-কর্মনার সহিত তাঁহার খুব ঘনিষ্ঠ যোগ না থাকিলেও ভাষার উপর অধিকার ছিল তাঁহার অসাধারণ এবং প্রতীচ্য ভাব ও ভাষা-ভঙ্গিমার সহিত ছিল অন্তরঙ্গ যোগ। এই বিষয়ে বিজেজলালের সহিত রবীক্ষনাথের লক্ষণীয় ঐক্য দেখা যায়। অবশু এ কথাও মনে রাখিতে হইবে যে—বিজেজলাল (অকালেই) ১৯১৩ খ্রীষ্টান্ধে চিরবিদায় লইয়াছেন আর রবীক্ষনাথ ঐ সময়ের পরেও রচনা-শৈলীকে আরো পরিপাটি করিবার অবসর পাইয়াছেন।

ধিজেন্দ্রলালে এবং রবীন্দ্রনাথে, ইংরেজী-অলঙ্কার 'অকসিনোরন', 'সিনেকডকি', 'ট্রান্স্ফার্ড এপিণেট' প্রভৃতি প্রয়োগের প্রাচুর্য্যে অসাধারণ বৈশিষ্ট্য দেখা দিয়াছে এবং এই সব বিষয়েই উভয়ের প্রকাশ-শক্তির যথেষ্ট ঐক্য আছে; কিন্তু শ্লেষ, বক্রোক্তি প্রয়োগ করিয়া wit এবং humour এর যে খেলা রবীন্দ্রনাথ দেখাইয়াছেন এবং রচনাকে যে অসামান্ত সরস্তা দান করিয়াছেন, তাহার পরিচয় বিজেন্দ্রলালে খুব কমই দেখা যায়। বক্রোক্তি-বিত্যাসে রবীন্দ্রনাথ অভ্লনীয় শক্তির পরিচয় দিয়াছেন।

উপসংহারে এই কথাই বলিবার আছে যে—রবীক্সনাথের হস্তে বাংলা নাট্য-সাহিত্যের শ্রীবৃদ্ধি হইয়াছে, —নতুন সম্ভাবনার দিকে সম্প্রসারণ ঘটিয়াছে, এ কথা খুবই সত্য, কিন্তু এ কথা কোন মতেই স্বীকার্য্য নহে যে—"রবীক্সনাথের নাটকে আমরা বাংলা নাট্যধারার climax লক্ষ্য করিয়াছি" এবং তাঁহার পরেই বাঙ্গালা নাটকের বিশেষ লক্ষ্যণীয় অবনতি ঘটিয়াছে। বরং এই কথাই সত্য যে

রবীক্সনাথ প্রবর্তিত রূপক নাট্যের ধারা এবং কাব্যিক নাট্যের ধারা, রবীক্সোভর যুগে বাংলা নাট্যধারার সহিত অন্তর্গ যোগ স্থাপন করিতে সক্ষম হয় নাই বলিয়া, নাটকের আদর্শস্থানীয় বলিয়া গণ্য হয় নাই। রবীক্সনাথের নাটক বাংলা নাট্যসাহিত্যকে সমৃদ্ধ করিয়াছে সত্য, কিন্তু এ কথা আংশিক সত্য যে, "রবীক্সনাথের নাটকেই বান্ধলা নাট্যধারা বিশ্বনাট্যধারার সহিত বুক্ত হইল।"—ইহার সত্যতা এই পর্যান্ত যে, রবীক্সনাথ বিশ্বকবি—তাহার আকর্ষণে বাংলা নাট্যধারার প্রতি বিশ্বের দৃষ্টি আপতিত হইয়াছে, এবং বিশ্বের নাট্য-সমাক্ষেরবীক্সনাথকে যোগ্য প্রতিনিধি রূপে প্রেরণ করা চলে। কিন্তু বাংলা নাট্যকারদের মধ্যে রবীক্সনাথকে ছাড়া আর কাহাকেও যে প্রেরণ করা চলে না, এ কথা সত্য নহে। বাংলা নাট্য-সাছিত্যে রবীক্সনাথের দান চিরক্ষরণীয়। ভাব-শিশুকে রবীক্সনাথ ভাষার বন্ধনে সংহত করিয়া যে-রূপ দান করিয়াছেন, তাহার সঞ্চারণ-ক্ষমতা, তাহার আবেদন-শক্তি অসাধারণ।

তবে রবীক্সনাথের নিজের উক্তিই এ বিষয়ে বড় দিগদর্শনী:
"মাছ্যের চিত্তকে একজন লোক বরাবর জাগিয়ে রাখতে পারে
না—সেই জাগিয়ে রাখাটাই আসল কথা, কোন কিছু দান করার
মূল্য তেমন বেশি নয়। নৃতন শক্তির অভিখাতে মাছ্য জাগে—
পুরাতনের বাণী অভি-অভ্যাসে আর মনকে ঠেলা দেয় না। তবে
একথাও সঙ্গে সঙ্গে শ্রণীয় যে, "খাঁটি রসাত্মক বাণী ভাবের
কথা, প্রচারের দারা পুরাতন হয় না"।

# রাজা ও রাণী

'রাজা ও রাণী' নাটক ১২৯৬ সালে ২৫শে প্রাবণ প্রকাশিত এবং
"প্রীযুক্ত ছিজেজনাথ ঠাকুর বড়দাদা মহাশ্যের প্রীচরণকালে" উৎস্প্রই,
আর ১৮৮৯ গ্রীষ্টাব্দের ৩০শে নভেম্বর 'এমারেল্ড' রঙ্গমঞ্চে অভিনীত।
সাধারণ রক্ষমঞ্চে অভিনীত হইয়াছে এইরূপে নাটক রবীক্রনাথের যে
কয়থানি—'রাজা ও রাণী' তাহাদের অক্সতম এবং প্রথম (অবশ্র কালাম্ক্রমের দিক দিয়া)। এই অভিনয় ৩০শে নভেম্বর হইতে বোধ হয়
১২ই ডিসেম্বর পর্যান্ত চলিয়াছিল, কারণ 'রাজা ও রাণী'র পরে ১৩ই ডিসেম্বর হইতে 'এনারেল্ড'-এ 'গোপীগোর্চ' (অতুল মিত্র) অভিনয়

## নাটকের বিষয়

রাজা ও রাণী করুণরসাত্মক বিয়োগান্ত এবং বিষাদ-পরিণাম একথানি চতুরত্ব নাটক। বিক্রমদেব নামক জনৈক মোহ-ভাব রাজার বিপর্যন্ত বাসনার শোচনীয় পরিণতি এই নাটকের মুখ্য উপদ্বাপ্য। রাজা বিক্রমদেব রাণী স্থমিত্রাকে সঙ্কীর্ণ বাসনার আলিঙ্গনে আৰম্ভ রাথিয়া নিঃশেবে ভোগ করিতে চাহিয়াছিলেন। এই আসঙ্গ-মোহে তিনি আবিষ্ট এবং যত আবিষ্ট তত তাঁহার অন্তর্দৈন্ত এবং রাজ্ঞীর প্রতি উপেক্ষা—এমন কি বিরাগ। এই মোহই তাঁহাকে রাণীর অন্তঃপ্রে স্বেচ্ছাবন্দী করিয়া ফেলিল তথা অন্তান্ত সভাগুলিকেও নিজ্ঞিয় ও পঙ্গু করিয়া সম্পূর্ণ ব্যক্তিটিকে করিয়া ভুলিল বিক্রত। মোহের বিষম আকর্ষণে রাজার ব্যক্তিক্রের ভারসাম্য নষ্ট হইয়া গেল, রাজা আসঙ্গ-কামনার দিকে অন্ধ অবেগে ছুটিয়া চলিলেন—'রাজসভা' শক্তি

হারাইতে হারাইতে অরাজকতার শেব সীমার যাইয়া দাঁডাইল। কর্ত্তব্যের যোগে সকলের সহিত যেখানে কল্যাণের যোগ, সেই যোগ হারাইয়া রাজা অকল্যাণের বাহক হইয়া দাঁডাইলেন। রাণী স্থমিতা-আপন ব্যক্তিছের প্রত্যেকটি অংশ-দন্তার চেতনায় যিনি মহিমময়ী, যিনি প্রকৃতই ধর্মপত্নী—পত্নী ও মহিষী বাঁহার পূর্ণ পরিচয়— রাজার সমগ্র আকর্যণের লক্ষ্য বা শোষণ-স্থল হইয়া পডায় निटक्टक अभवाशी मतन न कविशा भावित्तन ना। वाकाव त्थारमङ তিনি একদিন রাজাকে আঘাত দিলেন — রাজাকে ছাডিয়া চলিয়া গেলেন। মোহগ্রস্ত রাজাকে সম্পূর্ণ ব্যক্তিছের বিরাট স্থবমায়— রাজ্মহিমায়—প্রতিষ্ঠিত করিতে আত্মত্যাগের হুর্গম পথে হুঃসহতম সাধনার ব্রতী হইলেন। রাজার তুর্বার এবং একাগ্র মোহ আঘাতের বাধা পাইয়া উন্মত্ত হিংসার রূপে সভোগ-মেরু হইতে শক্তি-মেরুতে যাইয়া ভর করিল। বাসনার-খানের-খন স্থমিত্রাকে না পাওয়ার অবদমিত অমুতাপ এবং অবসাদকে রাজা শক্তির উত্তপ্ত মদিরা আক্ষ্ঠ পান করিয়া প্রশমিত করিতে ব্যগ্র হইলেন। রাজমহিমায় পুন:-প্রতিষ্ঠিত হইতে যাইয়া রাজা যুদ্ধের-জন্ত-যুদ্ধের স্রোতে ঝাপাইয়া পড়িলেন। উত্তেজনার মদিরা তাঁহার চাইই চাই। এখানেও সেই অন্ধ আবেগ উত্তেজনা-লিন্সায় অন্ধ আঘাত করিবার আনন্দে উন্মন্ত-অধীর। উন্মত আঘাতের সন্মুখে তাঁহার আত্ম-পর কোনও বিচারই নাই। যে রাজ-মহিমাকে উপেক করায় স্থমিতা উ।হাকে নিদারুণ আঘাত দিয়া চলিয়া গিয়াছে, সেই মহিমার পূর্ণপাত্ত এক চুমুকে পান করিতে না পারিলে তাঁহার স্বস্তি নাই; দীপ্ততম রশ্মি-প্রপাত দিয়া কলক্ষের দূরতম ছায়াকেও তাঁহাকে আলাইয়া দিতে হইবে। এই অন্ধ বিক্ষোতে তিনি আপন খালক কুমারদেনকে শুধু বুছে হারাইয়াই কাম হইলেন না - পাছে "গিরিক্ত কামীরের

বাহিরে পড়িয়া রবে যত অপমান°— সিংহাসনে কলছের ছাপ কাশ্মীর পর্যন্ত ছুটিয়া গেলেন। "জীবিত কি মৃত" কুমারসেনকে তাহার চাইই চাই। কারণ. "রাজার প্রধান কাজ আপনার মান রক্ষা করা"। প্রচণ্ড প্রেমের মতো "অল্রভেদী সর্বগ্রাসী উদ্দাম উন্মাদ ছুর্নিবার" প্রবল জালা লইয়া রাজা বিক্রমদেব বিল্রোহী কুমারসেনকে বন্দী করিতে ত্রিচ্ড রাজ্যে মৃগয়ার ছলে প্রবেশ করিলেন। কিন্তু তাঁহার অন্তরাল্পা মাঝে মাঝে আর্তনাদ করিতে লাগিল — "হে বিক্রম, কান্ত করো এ সংহার-পেলা। এ শাশানন্ত্য তব থামাও থামাও, নেবাও এ চিতা"। আর ত্রিচ্ড রাজহা্যা ইলা প্রবল প্রেমের মাধুর্য্যের আকর্ষণে রাজাকে প্রেমান্থ করিয়া ভূলিল — প্রেমের সাধুর্য্যের আকর্ষণে শক্তিমন্ত প্রেমান্থ করিয়া ভূলিল — প্রেমের সন্মোহন স্পর্শে শক্তিমন্ত প্রেমান্থ রাজা আবার প্রেমন্থর্গের আলম্বন স্থান্তর্যার বিদায়ের সহিত অন্তর্হিত হইয়াছে; অগত্যা পরোক্ষ পরিত্রিপ্র লইয়াই মন সন্তর্ত্ব, প্রকৃতিন্থ হুইতে চাহিল।

ইলার সহিত কুমারসেনের মিলন ঘটাইয়া মিলনের তথা প্রেমের মাধুর্যাকে পরোক্ষতঃ উপলব্ধি করিয়া অশাস্ত চিন্তকে শাস্ত করিতে অগত্যা চেষ্টা করিলেন। তাঁহার কামনা হইল— "প্রেমবর্গচ্যুত আমি, তোমাদের দেশে ধন্ত হই"। কিন্তু সংহার-থেলায় মন্ত
হইয়া কুমারসেনকে যে পরিস্থিতিতে ইতিমধ্যে ঠেলিয়া দিয়াছিলেন,
তাহাতে প্রাণ না দিয়া আত্মর্যাদা রক্ষা করিবার কোন উপায়
কুমারসেনের ছিল না। কুমারসেন নিজের শির দিয়া কাশ্মীরের
মান ও প্রাণ রক্ষার সম্বন্ধ গ্রহণ করিলেন। ভগিনী ভ্রমিত্রা শোকবৃদ্ধিতা হইলেও কাশ্মীর রাজকক্তা ভ্রমিত্র শেব পর্যন্ত রাজকুমার
ব্বরাজ কুমারসেনের 'ছিল্প শির' বহনের কঠিনতম দায়িত্বতার বহনে
সন্তে হইলেন। স্থাপালে ছিলমুগু লইয়া ভ্রমিত্রা কাশ্মীর রাজসভার

প্রবেশ করিলেন; এদিকে বিক্রমদেব কুমারকে সাদর অভ্যর্থনা করিবার জন্ত প্রস্তুত হইয়া অপেকা করিতেছিলেন। কিন্তু স্থমিত্রার প্রবেশ তাঁহাকে শুধু অপ্রস্তুত ও আশ্চর্যাদ্বিত করিল তাহাই নহে, স্থমিত্রা আতিপ্যের যে উপহার স্বর্ণধালে উপন্থিত করিল, তাহা তাহাকে অপরাধের সন্ধোচে মিয়মাণ করিয়া দিল — আর স্থমিত্রার "পতন ও মৃত্যু" তাহার হারানো স্বর্গকে নাগালের মধ্যে আনিয়াও চিরদিনের জন্ত নাগালের বাহিরে অপসারিত করিয়া দিল। রাজা বিক্রমদেব রাণীকে — তাঁহার হৃদয়ের রাণীকে — পাইয়াও হারাইলেন — রাণীর ক্রময় অধিকার করিবার যোগ্যতা যেকণে সম্পূর্ণ অর্জ্জন করিলেন, সেইক্রণেই প্রেমের প্রতিমার বিসর্জ্জন ঘটিল। অত্থ কামনার অন্তর্গাহের জালা নিবু নিবু হৃইতে না হইতেই অন্থতাপের অনল দাউ দাউ করিয়া অলিয়। উঠিল—চির-অপরাধের 'প্টপাক' তাঁহাকে প্রাদ্ করিয়া ফেলিল।

## নাটকের জাতিপ্রকৃতি

এইরপ এক ব্যক্তির জীবন-কথা ট্রাজেডি নাটকেরই উপযুক্ত বিষয় এবং রাজা বিক্রমদেবের জীবন বাস্তবিক অতি শোচনীয়। অতএব এমন চরিত্র যে-নাটকের কেব্রীয় চরিত্র সে-নাটককে ট্রাজেডি-করুণ নাটক বলা অক্সায় নহে। কিন্তু নাটকথানিকে বিনা আপজিতে ট্র্যাজেডি বলিবার উপায় নাই। নাটকথানির ঘটনা-বিক্সাস খুবই আপত্তিকর— এক কথায়, মেলোড্রামাটিক। নাটকের কয়েকটি ঘটনা বেমন অস্ক্রাব্য, তেমনি রোমাঞ্চময়।

স্থাত্তি চরিত্তের গতি ও পরিণতি সম্ভব কি না এ প্রশ্নের অবতারণা না করিরাও করেকটি আকস্মিক এবং রোমাঞ্চকর ঘটনা উল্লেখ করা যাইতে পারে। স্বর্ণথালে কুমারের কণ্ডিত শির প্রদর্শন, স্থাত্তিতার "পতন ও মৃত্যু" এবং ইলার আকস্মিক আগমন ও মৃত্যু—এই ঘটনাপ্তলি অতি নাটকীয় (মেলোড্রামাটিক) এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই। স্থতরাং প্রশ্ন আসিবে—যে নাটকের কাহিনী অসম্ভাব্য ঘটনার সমবায়ে রচিত, যেখানে আক্ষিক ও অতিনাটকীয় ঘটনা দ্বারা রস স্ষ্টির চেষ্টা পরিক্ষ্ট, সেই নাটককে "মেলোড্রামা" বলা ছইবে না কেন ?

একথা স্বীকার করিতেই হইবে যে 'মেলোড্রামা'-স্থলভ ঘটনা পাকিলেই যদি কোন নাটককে মেলোড়ামার শ্রেণীতে নামাইয়া দিতে হয় তাহা হইলে 'রাজা ও রাণী'কে সায়ত মেলোডামাই বলিতে হইবে। কিন্তু এখানেই উল্লেখ করিতে হইবে যে—মেলোডামা-স্থলভ ঘটনা থাকা সত্ত্বেও নাটক টোক্রেডির মর্য্যাদা লাভ করিতে পারে এবং পারে বিশেষ একটি গুণের জন্ম বা ধর্ম্মের জন্ম। এই ধর্মটি---Universality वर्षाए "an insistence upon something deeper and more profound than mere outward events"। अहे সাৰ্বজনীনতা-গভীৱতা এবং মহিমময়তা না পাকিলে কোন নাটকই উচ্চাঙ্গের নাটক হইতে পারে না। সমালোচক এলারভাইস্ নিকল মচাশয় এ সম্বন্ধে লিখিয়াছেন—"Whenever a tragedy lacks the feeling of universality, whenever it presents merely the temporary and the topical, the detached in time and in place, then it becomes simply sordid or never aspires to rise above melodrama. If we have not this, however well-written the drama may be, however perfect the plot, and however brilliantly delineated the characters, the play will fail". উচ্চাঙ্গের ট্র্যাঙ্গেডির প্রধান বৈশিষ্ট্য-সার্বজনীনতা, আবেদনের গভীরতা এবং গম্ভীরতা। এই ধর্মট थाकिल, त्रामाक्षकत पहेना थाका मास्त नाहेक हिगाव्यप्तित वर्गामा লাভ করিতে পারে। (Even a high tragedy, such as Hamlet, may have decidedly melodramatic or sensational elements in the plot.—The Theory of Drama— P. 89.)

"রাজা ও রাণী" নাটকে আবেদনের সাক্ষজনীনতা, গভীরতা এবং গল্পীরতা এত লক্ষ্ণীয় যে ঐ বিষয়ে কোনরপই সন্দেহ করা যায় না। এই কারণেই নাটকথানি টোলেডির মর্য্যাদা লাভ করিয়াছে -- নানারূপ ক্রটি থাকা সত্ত্বেও. — সার্ব্বন্ধনীনতা গুণে টাঙ্গেডি-গৌরবের অধিকারী হৃইয়াছে। অর্থাৎ আঙ্গিক-এর দিক দিয়া আপত্তি করা চলিলেও, 'ভাবিক'-এর দিক দিয়া নাটকথানির টাজেডিছে আপন্তি করা চলে না। ডাঃ এীবুক্ত নীহাররঞ্জন রায় নাটকথানির আঙ্গিক সম্বন্ধে লিখিয়াছেন-"এ কথা সতা, 'রাজা ও রাণী' নাটকীয় গঠন ও ঘটনা-বিক্সাদে শিপিল, একটু মেলোড্রামাটিক, চমকপ্রদ; এবং ইহার ক্রটি-বিচ্যুতি কবিকে নিশ্চিম্ভ থাকিতে দেয় নাই।' ( কবি 'তপতী' লিথিয়া চিস্তা দুর করিয়াছিলেন সত্য), কিন্তু "রাজা ও রাণী একটু মেলোড়ামাটিক, চমকপ্রদ" এই সিদ্ধান্ত দারা 'রাজা ও রাণী'কে 'মেলোড়ামা'র শ্রেণীতে নামাইয়া দিলেন কি না স্পষ্টভাবে বুঝা যায় না। অধ্যাপক শ্রীবৃক্ত অজিতকুমার ঘোষ মহাশয়ও নাটকধানির विश्लायण कतिवात ममत्र नांहेटक "व्यत्नक दूल ও রোমाঞ্চকর ঘটনার অবতারণা' স্বীকার করিয়াছেন; কিছ ঐ স্থল ও রোমাঞ্চকর ঘটনা থাকায় নাটকথানির যথার্থ পরিচয় সম্বন্ধে যে সন্দেহ স্বাভাবিক, সেই সন্দেহের নিরসন করিতে চেষ্টা করেন নাই — অর্থাৎ 'রাজা ও রাণী' ট্রাজেডি কি মেলোড্রামা এ প্রশ্নের মীমাংসা অজিতবার করেন নাই। यशः त्रवीखनाथअ नाहेकथानित काहित मिटक म्मेडेजादव अञ्चल निर्देशन করিয়াছেন — লিথিয়াছেন, "এর নাট্যভূমিতে রয়েছে লিরিকের প্লাবন, তাতে नावेकरक करत्रष्ट इस्तन। এ हरत्रष्ट कारवात्रं कनाकृषि"।

স্থান স্পষ্টভাবেই দেখা যাইতেছে যে নাটকথানিতে মেলোড়ামাস্থান স্থান ও রোমাঞ্চকর ঘটনার অবতারণা আছে, উচ্ছাসময়তা
আছে; নাটকথানির আঙ্গিক ক্রটি বিষয়েও সমালোচকগণ আন্তিক
( positive ) এবং একমতাবলম্বী; অতএব, নাটকথানি ট্রাজেডি কি
মেলোড়ামা এ প্রশ্ন খ্বই স্বাভাবিক এবং এই প্রশ্নের উন্তরের
উপরই নাটকের যথার্থ পরিচয় নির্ভর করে। আম্রা এ সম্বদ্ধে
যে সিদ্ধান্তে উপনীত হইয়াছি তাহা পূর্কেই যুক্তিসহকারে
উপস্থাপিত করিয়াছি এবং সে সিদ্ধান্ত এই যে নাটকথানির মধ্যে
মেলোড়ামার লক্ষণ থাকিলেও একটি বিশেব ধর্ম্মের জন্ত —
আবেদনের সার্বজনীনতার এবং গভীরতার জন্ত নাটকথানি ট্রাজেডির
শ্রেণীতেই উন্ধীত হইয়াছে।

'নাটক-তত্ত্ব' বিচার বিষয়ক ইংরেজী গ্রন্থগুলিতে ট্র্যাক্ষেডি এবং মেলোড্রামার যে লক্ষণাদি নির্মপিত করা হইরাছে, তাহার সহিত সামঞ্জস্ত রাখিতে হইলে উক্ত সিদ্ধান্ত অগত্যা করিতেই হইবে। কারণ, শেষ পর্য্যন্ত আবেদনের সার্ব্যক্তনীনতা, গভীরতা এবং গন্তীরতার দারাই ট্র্যাব্দেডি ও মেলোড্রামার পার্যক্য নির্দ্ধারণ করিতে হইবে—কেবল মাত্র ঘটনার আকস্মিকতা, স্থলতা, উচ্ছাস্মরতা এবং রোমাঞ্চকরতা দ্বারা নহে। †

## নাটকের গঠনগত দোষ-গুণ

প্রথমেই নাট্যকারের উপলব্ধিকে বিবৃত করা যাউক: নাটকের ভূমিকার নাট্যকার লিথিতেছেন—

<sup>†</sup> নাটকের জাতি-নিরূপণে ট্রাজেডি-মেলোড্রামা বিভাগ প্রতীচ্য সাহিত্য-শাল্পের বিধান—স্তরাং প্রতীচ্য মন্তবাদের স্ত্র ছারাই বিচার কার্য্য করিতে হইবে। কিন্তু এ কথা না বলিরা উপার নাই বে, স্ত্রকারগণ অবিসংবাদিত সিদ্ধান্তে আজও পৌছাইতে পারেন নাই। বাংলা নাটক সম্বন্ধে মন্তব্য করিতে

"এর নাট্যভূমিতে র'য়েছে লিরিকের প্লাবন, তাতে নাটককে করেছে ধূর্বল। এ হ'য়েছে কাব্যের জলা-ভূমি, ঐ লিরিকের টানে এর মধ্যে প্রবংশ করেছে ইলা এবং কুমারের উপসর্গ। সেটা শোচনীয়রূপে অসংগত। এই নাটকে যথার্থ নাট্য-পরিণতি দেখা দিয়েছে যেখানে বিক্রমের ধূর্দান্ত প্রেম প্রতিহত হয়ে পরিণত হয়েছে ধূর্দান্ত হিংশ্রতায়, আত্মঘাতী প্রেম হয়ে উঠেছে বিশ্বঘাতী"।

তারপর "তপতী" নাটকের ভূমিকায়ও নাট্যকার বির্তি 'দিয়াছেন—'রাজা ও রাণী' আমার অল বয়সের রচনা, সেই আমার প্রথম নাটক লেখার চেষ্টা"। "হ্মিত্রা ও বিক্রমের সম্বন্ধের মধ্যে একটা বিরোধ আছে—স্থমিত্রার মৃত্যুতে সেই বিরোধের সমাধা হয়। বিক্রমের যে প্রচণ্ড আসক্তি পূর্ণভাবে স্থমিত্রাকে গ্রহণ করবার অন্তরায় ছিল, স্থমিত্রার মৃত্যুতে সেই আসক্তির অবসান হওয়াতে সেই শান্তির মধ্যেই স্থমিত্রার সত্য উপলব্ধি বিক্রমের পক্ষে সম্ভব হলো। এইটেই রালা ও রাণীর মূল কথা।

"রচনার দোবে এই ভাবটি পরিক্ট হয়নি। কুমার ও ইলার প্রেমের বৃজান্ত অপ্রাগঙ্গিকতার ধারা নাটককে বাধা দিয়েছে এবং নাটকের শেব অংশে কুমার যে অসঙ্গত প্রাধান্ত লাভ ক'রেছে তাতে নাট্যের বিষয়টি হ'য়েছে ভাবগ্রন্ত ও ধিধা-বিভক্ত। এই নাটকেই অন্তিমে কুমারের মৃত্যুর ধারা চমৎকার উৎপাদনের চেষ্টা প্রকাশ পেয়েছে—এই মৃত্যু আধ্যান-ধারার অনিবাধ্য পরিগাম নয় "।

অধ্যাপক ডাঃ শ্রীযুক্ত নীহাররঞ্জন রায় মহাশয়ও (রবীশ্র-সাহিত্যের ভূমিকায়) লিখিয়াছেন—

ৰাইরা অনেক সমালোচকই এই অম্পষ্টতার জালে জড়াইরা মতি ছির রাখিতে পারেন না। এ বিবরে সতর্ক হওরা একান্ত বাছনীর।

"বিক্রমের বিপুল প্রেমাবেগ প্রতিহত হইয়াছে স্থমিক্রার দ্বির অবিচল সভাবৃদ্ধি ও প্রেমের কাছে এবং প্রতিহত হইয়া রপান্তরিত হইয়াছে হর্দম হিংগায় ও হিংপ্রভায়; যে-প্রেম আঘাত করিতেছিল নিক্রেকে সে-প্রেম প্রতিহত হইয়া এইবার আঘাত করিল সকলকে; তাহার মধ্যে নাই ক্রমা, নাই বিচার-বৃদ্ধি। নাটকীয় সম্ভাবনা এই ক্রপান্তরের মধ্যে নিহিত; কিন্তু তাহার পরেই ইলা ও কুমারের সে গীতিকাব্যিক উপাথ্যান নাটকের মধ্যে চ্কিয়া পড়িয়াছে তাহা যে শুধু জলীয় তাহাই নহে নাটকীয় সম্ভাবনার দিক হইতে অবাধ্ররও বটে।"

व्यामात मत्न इय-नाह्यकात थवः छाः तात्र मनस्राद्धिक विद्यवर्गत পাইতেন যে নাটাকারের 'নাটা-পরিণতি' এবং ডাঃ রায়ের 'নাটকীয় সম্ভাবনা' নাটকের 'গর্ভ-সন্ধি' মাত্র। মধাপথকে পথের শেষ মনে করার, উভয়ের দৃষ্টিই সীমাবদ্ধ হইয়া পড়িয়াছে, কলে কুমারদেন-ইলা কাহিনা (নাট্যকারের কাছে) "শোচনীয়রূপে অসঞ্চত" এবং (ডা: রায়ের কাছে) "নাটকীয় সম্ভাবনার দিক হইতে অবাস্তরও वटि" **इ**हेबा नाँ **फाहेबाट्छ। हेना ७ क्**मारतत गीठिकान्तिक छेेेेे छेे क्लीय कि शाह-द्रमीय এहे श्राद्वात चालाहनात मरश अक्टा প্রবেশ করা অনাকশুক. কিন্তু নাটকীয় উপযোগিতার হিসাবে. কাহিনীটির তাৎপর্যা উপেক্ষণীয় কিনা-এ বিষয়ে বিশেষ আলোচনা অত্যাবশুক। স্বতরাং এই অংশে আমাদের প্রথম আলোচ্য— 'নাট্য-পরিণতি' বা নাটকীয় সম্ভাবনা এবং দ্বিতীয় আলোচ্য--क्यातरम्न-हेना উপाशास्त्र नाहेकीय উপযোগিত। এই कृष्टि বিষয়ের মীমাংসা না করিলে নাটকখানির প্রকৃত বিচার সম্ভব নহে। গোড়াতেই বলিয়া রাখা ভাল যে—নাট্যকারের এবং ছাঃ রায়ের মতের সহিত আমি এই ছুইটি বিষয়ে সম্পূর্ণ একমত ছুইতে পারি নাই।

প্রথম বিষয়-নাটকের যথার্থ নাট্য-পরিণতি। এ কথা রবীক্স-नाथ विष्टाल में जो विषय अहा करा हाल ना त्य "अहे नाहेत्क যথার্থ নাট্য-পরিণতি দেখা দিয়েছে যেখানে বিক্রমের ছুর্দান্ত প্রেম প্রতিহত হয়ে পরিণত হয়েছে হুদাস্ত হিংশ্রতায়, আত্মঘাতী প্রেম হয়ে উঠেছে বিশ্বঘাতী"। এই নাটকের যে 'বীঞ্চ' তাহার একমাত্র এবং স্বাভাবিক পরিণতি—বিশ্বঘাতী চইয়া উঠা নতে। বিক্রমের বিশ্বঘাতী হিংশ্রতা চরিত্রটির অপ্রকৃতিস্থ অবস্থা মাত্র আর এই অবস্থা চরিত্রটির স্বাভাবিক পরিণতির অন্ততম একটি পর্যায়' हरेता नावेकीय পরিণতি নছে। কারণ এই অবস্থাট-ছর্দান্ত হিংস্রতা-একই বা সমানভাবে অগ্রসর হইয়া চরিত্রটিকে না করিতে পারে আনন্দ-পরিণাম, না করিতে পারে ছঃখ-পরিণাম। এই তুর্দান্ত হিংম্রতা, নিক্ষিপ্ত 'ব্যুমেরাডে'র মত নিক্ষেপকারীর বুকে আঘাতরপে ফিরিয়া আসিয়া অথবা অন্ত কোনরপে আপনার গতি-বেগ ছারাইয়া ফেলিয়া—বুর্ধান ব্যক্তিম্বের তীত্র'বিরোধের সমাধান স্ষ্টি করিয়া এক শান্ত সমন্বমের মধ্যে আত্মপরিণাম তথা নাটকীয় পরিণাম লাভ করিতে পারে—এই কারণেই হুদান্ত প্রেম প্রতিহত হইয়া চুর্দান্ত হিংস্রতায় যেখানে পরিণত হইয়াছে, সেখানেই নাট্য-পরিণতি ঘটয়াছে এ কথা সত্য নহে। সত্য কথা এই যে, হৃদান্ত প্রেম প্রতিহত হইয়া দুর্দান্ত হিংমতায় পরিণত হইয়া, বিশ্বঘাতী হইতে হইতে বেখানে আত্মঘাতী হইয়া পড়িয়াছে, সেধানেই এই नाहेटकत यथार्थ नाहा-পরিণতি—यथार्थ हो। खर পরিণত। এই ট্যাঞ্চিক পরিণতি ঘটাইতে যাইয়া নাট্যকার চরিত্রটি যে-পরিশ্বিতির মধ্যে লইয়া গিয়াছেন, তাহার উচিতা সম্বন্ধে প্রের তোলা যাইতে পারে সত্য, কিছ ঐ পরিণতি যে সম্পূর্ণ অসকত তাহা বল। চলে না। চরিত্রগুলির ব্যক্তিছের মধ্যে ঘটনার সম্ভাবনা একেবারে না পাওয়া যায় এমন নহে। যাহাই হউক, নাটকের যথার্থ নাট্য-পরিণতি সম্বন্ধে নাট্যকার রবীক্রনাথ নিজে এবং 'রবীক্র-সাহিত্যের ভূমিকা'-লেথক ডাঃ রায় যে সিদ্ধান্ত করিয়াছেন, তাহা সম্পূর্ণ সত্য নহে—ছর্দ্ধান্ত হিংপ্রতা নাটকের 'ভাব-যতি' হইতে পারে, 'রস-যতি' (ছলের পরিভাষার বলিলে) নহে।

দিতীয় আলোচ্য — কুমারসেন-ইলার কাহিনীর নাটকীয় উপযোগিতা ৷ নাট্যকারের নিঞ্চের মত এই—"লিরিকের টানে এর মধ্যে প্রবেশ করেছে ইল। এবং কুমারের উপদর্গ আর দেটা শোচনীয় রূপে অসঙ্গত"। আমার মনে হয়, এই মন্তব্য করিবার সময়ে ভাষ্য-কার রবীক্রনাথ, শুষ্টা রবীক্রনাথের উদ্দেশ্য সম্বন্ধে সচেতন ভিলেন না। **হর্দান্ত প্রে**শকে প্রতিহত করিয়া হৃদান্ত হিংশ্রতায় পরিণত করার পরে নাট্যকারের সন্মুখে এই সমস্থাই দেখা দিয়াছিল-কি উপায়ে নাটকের কাহিনীটিকে নাট্য-পরিণতি দান করা চলে, 'বিক্রমদেব-চরিত্রটিকে 'ট্রাজিক' করিয়া তোলা চলে। নাটকীয় 'ঘটনার স্বাভাবিক গতি রাণীর পিত্রালয়ের অভিমুখে এ বিষয়ে कान मल्लहरे नारे; किंद्ध मयमा এरे या, किंद्राल काशीबरक क्टिं कतिया विकासित जीवान हिगास्कि घोराना याय। घटना এমন হইতে পারিত যে. রাজা কাশ্মীর আক্রমণ করিয়া নিবিকচার হিংসার মন্ত হইলেন। —রাণীর পিতৃত্বতেই পুরুষকারের প্রমাণ দিতে যাইয়া শেষ পর্যান্ত রাণীকেই হত্যা করিয়া বদিলেন। ("তপতী" নাটকে এইভাবেই অগ্রসর হইয়াছেন।) তাঁহার অতপ্ত কামনা ুচিরদিনের **জন্ত অভৃগ্তই** রহিয়া গেল। কিন্তু নাট্যকার এইরূপ পরিকল্পনার মধ্যে যান নাই : তিনি রাজাকে আরো জটল পরিস্থিতির মধ্যে রাথিয়া পরিণামকে আরো শোচনীয় করিতে চেষ্টা করিয়াছেন : ছুদান্ত হিংস্রতার বশেই রাজাকে চিরক্ষণ রাখেন নাই, রাজার যে মূল-প্রকৃতি সেই প্রকৃতির সহিত সঞ্চারী হিংসা-প্রবৃত্তির দ্বন্দের স্বাষ্টি করিয়া চরিত্রটিকে আরো গভীর ও দ্বন্দকরুণ করিয়া তৃলিয়াছেন। এই প্রয়োজনেই কুমার্নেন-ইলার কাহিনী আসিয়াছে। টলার "প্রবল প্রেম" "প্রেমস্বর্গচ্যত" রাজাকে আবার প্রেমের মিশ্ব স্পর্ণে হিংসামৃক্ত করিয়া তুলিয়াছে: রাজার চুদান্ত হিংশ্রতাকে প্রশমিত করিয়া দিয়াছে; তাই রাজা বলিয়াছেন—"যুদ্ধ নাহি ভাল লাগে"। কিন্তু রাজা ঘাঁহাকে পাইবার জন্ম অশান্ত চিছে-'অন্তরেতে অভিশপ্ত হিংসাতপ্ত প্রাণ' লইয়া জয়ধ্বজা স্কল্পে বহিয়া দেশ-দেশান্তরে বেড়াইতেছেন সেই "প্রেমময়ী" কোণায় ? তাই তাঁহার কাছে—"ৰান্তি আরো অসহা দিখাণ"। এই শান্তিই তাঁহার আন্তরিক কামনা, এবং এই শান্তি পাওয়ার উপায় সন্থুৰে না থাকাতেই-- "শাস্তি আরো অসহ বিশ্বণ"। ইলার প্রবল প্রেমের আকর্ষণে রাজাকে আবার প্রেমের রাজ্যের দিকে টানিয়া লইয়া গিয়াছে। তাই রাজার মধ্যে বিষধ্ন শ্রান্তি—তাই কুমারদেনকে চাহেন তিনি প্রেমে বন্দী করিতে আর—"আর-কেহ"র জন্ম অনুরে ভাঁচার হতাশ ক্রন্সন।

কিছ পরোক্ষ পরি ছ প্রির জন্ম রাজা যে আয়োজন করিলেন তাহাও
বিপর্যান্ত হইয়া গেল। না ঘটাইতে পারিলেন কুমারসেনের সহিত
ইলার মিলন, অধিকত্ত নিজের রাণীর সহিত মিলনের সন্তাবনাও
চিরতরে তিরোহিত হইয়া গেল। অন্তর্দাহের তীত্র আলার সহিত
চির-অপরাধের মানি মিশিয়া রাজার শোচনীয়তাকে তীত্রতর করিয়া
ভূলিল। এখন, এই পরিকল্পনা করা সক্ষত হইয়াছে কি অসক্ষত
হইয়াছে, পরে বিচার করা বাইবে; কিছ এই পরিকল্পনার মধ্যে

কুমারসেন-ইলার উপাখ্যানের উপযোগিতা যে অস্বীকার করা যায় नা — ইহাই আমাদের প্রতিপাম্ব বিষয় (আর এই বিষয়টি বুক্তিসহকারেই প্রতিপাদিত হইয়াছে )। উপাধ্যানটিতে গীতিকাব্যিক উচ্ছাসই পাকুক, আর যাহাই না পাকুক, কাহিনীটি বর্তুমান পরিকল্পনায় একেবারে অবাস্তর নহে। ডাঃ রায় নিজেই স্বীকার করিয়াছেন — **"প্রেমস্বর্গচ্যত বিক্রম আপনাকে বৃঝি বহুদিন পরে** ফিরিয়া পাইলেন. বছদিন পরে বুঝি সত্য প্রেমজ্যোতির একটু আভাস পাইলেন, ইলার মুখে বুঝি তাহার উদগ্র হিংস বুদ্ধোনাতত। শীতল হইয়া আসিল, বুঝি 'শিশির-শীতল প্রক্ষুটিত শুভ্রমেষের' একটি বিন্দুলাভ করিবার জন্ম আবার সেই পুরাতন দিনগুলিকে তাহার সব সূথহ:থভার লইয়া পাইবার জন্ম সমস্ত অন্তর তৃষিত হইয়া উঠিল।" আশ্চর্যা। এত বুঝি ৰুঝি' করিয়াও প্রদ্ধেয় নীছাববাবু কাছিনীটির উপযোগিতা বুঝিলেন না কেন, ভাবিবার বিষয়। ইলার "প্রবল প্রেমের' সৃহিত হইলে বা ধাক্কা লাগানো অসঙ্গত পরিকল্পনা না হইলে—কাহিনীটিকেও অবাস্তর বলা বুক্তিবুক্ত নহে। এই কাহিনীকে অবাস্তর বলিবার আগে প্রথমেই বলা উচিত যে. যে-পরিকল্পনার সাহায্যে নাটাকার নাটা-পরিণতি ঘটাইয়াছেন. সেই পরিকল্পনাই অ-মনস্তাত্তিক এবং অসঙ্কত। রাজাকে উন্মন্ত হিংসায় অবিরামভাবে মাতাইয়া রাখিয়া নাট্য-পরিণতি ঘটানো উচিত ছিল, বর্ত্তমান পরিকল্পনা অস্বাভাবিক তথা অসমত হইয়াছে — এইরূপ সিদ্ধান্তে না পৌছানো পর্যন্ত এ বিষয়ে চুড়াস্কভাবে এই কাহিনীকে অবাস্তর বলা উচিত নহে। আমার মনে হয় — নাট্য-পরিণতির যথার্থ রূপটি চোখে না পড়াতেই ভাষ্যকার রবীক্রনাথ এবং ডাঃ নীহারবার শ্রষ্টা-রবীক্রনাথকে ঠিক অফুসরণ করিতে পারেন নাই। শ্রষ্টা-রবীজনাথ যে মনন্তাত্ত্বিক

নম্ভাবনার দিকে কাহিনীকে প্রসারিত করিয়াছেন তাহার প্রতি উপেক্ষা

।: পাকিলে দেখা যাইবে যে কুমারদেন পেবাংশে প্রাধান্ত লাভ
করিলেও রাজা বিক্রমদেবের ট্রাজেডির অক্সতম 'নিমিন্ড' রূপেই
করিয়াছে। রাজার ছ্র্দান্ত হিংপ্রতার আঘাত কুমারদেনকে নিহত
করিয়া আত্মাতরপে নিজের বুকে ফিরিয়া আসিল এবং এই ফিরিয়া
আসাই বিক্রমদেবের ট্রাজেডিতে পূর্ণান্ততি। গর্ভসন্ধির উচ্চচ্ডা

হইতে কাহিনীটিকে বা চরিত্রকে উপসংহারের দিকে সরলরেখায়
লইয়া না যাওয়াতেই—ইলার প্রয়োজনীয়তা দেখা দিয়াছে। "তপতী"

নাটকের পরিণামের সহিত এই নাটকের পরিণামের তুলনা করিলেই
ধারণা স্পষ্ট হইয়া যাইবে।

'রাজা ও রাণী' নাটকের ক্রটি নাট্যকারকে খুবই পীড়া দিয়াছিল এবং ঐ ক্রটি সংশোধনের চেষ্টাও তিনি করিয়াছিলেন। 'তপতী' নাটকথানিকে "রাজা ও রাণী'র উয়ততর বা বিশুদ্ধতর সংস্করণ বলা যে চলে না, রবীক্রনাথ নিজেও থানিকটা শ্বীকার করিয়াছেন। 'তপতী' যথার্থই ঢালিয়া সাজা আয়োজন। "রাজা ও রাণী''র দোব এড়াইতে ঘাইয়া নাট্যকার স্বভাবদোষে লিরিক-দোব হইতে নিজেকে মুক্ত করিতে যেমন পারেন নাই, তেমনি "রাজা ও রাণী''র অন্তর্ম ক্রিকেদেব এবং "তপতী''র কিরুমদেব প্রধান ভাব-বন্ধের তথা অন্তর্ম দির দির দিরা এক ব্যক্তি নহে। তত্রপ অ্বিক্রাণ্ড এক নহে। "রাজা ও রাণী'র বিক্রমদেব এবং "তপতী''র বিক্রমদেব প্রধান ভাব-বন্ধের তথা অন্তর্ম দের দিক দিয়া এক ব্যক্তি নহে। তত্রপ অ্বিক্রাণ্ড এক নহে। "রাজা ও রাণী'র বিক্রমদেব সেখানে রাজ-অভিমানে গড়া। তেমনি "রাজা ও রাণী'তে অ্বমিত্রা। ব্যক্তি যেথানে প্রের্বী ও মহিবী, সেথানে "তপতী''তে অ্বমিত্রা বিক্রমার বিক্রমণের প্রক্রনার

দিক দিয়া "রাজা ও রাণী" এবং "তপতী" হুই খানি ভির্থদ্মের নাটক।

### কেন্দ্রীয় চরিত্র বিশ্লেষণ

এক্ষণে মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণে কাহিনীটির যেরপ; প্রকাশ পাইতে পারে, তাহা সতর্কতার সহিত অহসরণ করিলেই রাজাও রাণী' নাটকের উপস্থাপ্য বিষয় সম্যক জানা যাইবে। এই জন্ত কেন্দ্রীয় চরিত্রটির (বিক্রমদেব) বিশ্লেষণই যথেষ্ট।

রাজা বিক্রমদেব জালন্ধরের অধিপতি আর প্রেমিক বিক্রমদেব কাশারি-কন্তা জালন্ধর-মহিবা রাণী স্থমিতার প্রণয়-ভিথারী। विक्रमरम्दर अरे इरे वाकिएकत निकिद्धां नमस्य घिएल भारत नारे। প্রেমিক বিক্রমদেব মোহ-স্বভাব, প্রেম তাহার মধ্যে মোহের অন্ধ আবেগে পরিণত হইয়া, অতৃপ্তির অনির্কাণ অশান্তি সৃষ্টি করিয়াছে। স্থমিত্রাকে তিনি বাসনার মাকড্সার-জালের মধ্যে বাঁধিয়া ভোগ করিতে চাহেন,—সংসারের সমস্ত কর্তব্যের বন্ধন হইতে ছিনাইয়া লইয়া স্থমিত্রাকে তিনি অন্তর-নিবাসিনী করিতে চাহেন। তাঁহার একান্ত বাসনা—"সংসারের কেছ নয়, অন্তরের তুমি; অন্তরে তোমার গ্রহ—আর গৃহ নাই—বাহিরে কাঁছক পড়ে বাহিরের কাজ।" স্থমিতা যতই তাঁহাকে স্বরণ করাইতে চাহেন—"অন্তরে প্রেয়সী তব, বাহিরে মহিনী" ততাই ক্ষম হন--তাঁহার 'রাজ'-সন্তাকে তিনি অস্বীকার করিতে উল্পত হন, বলেন "নহি আমি রাজা"। এইরূপ মোহময় প্রেমে বিক্রমদেব আকণ্ঠ নিমজ্জিত। ফলে. "রাজ্যের বক্ষের পর সগর্বে দাড়ায়, বধির পাবাণ-রুদ্ধ অন্ধ অন্তঃপুর। রাজতী ভুয়ায়ে বসি অনাধার বেশে কাঁদে হাহা त्रत्य"। व्यक्षिक्ष, এই মোহের প্রযোগে "রাণীর কুটুর यত বিদেশী ः কাশ্মীরী দেশ কুড়ে বসিয়াছে। রাজার প্রতাপ ভাগ করি লইয়াছে থও থও করি ·····বিদেশীর অত্যাচারে জর্জন কাতর কাঁদে প্রজা। অরাজক রাজসভা মাঝে মিলায় ক্রন্দন।" কিন্তু রাণী যত উ।হাকে রাজ-মহিমার প্রতিষ্ঠিত করিতে চেষ্টা করেন, রাজা তত রাজ্যের প্রতিবিরক্ত হইয়া উঠেন—রাজ্যকেই বাসনা প্রণের প্রতিবন্ধক বলিয়া মনে করেন—রাণী যত বলেন, 'যাও রাজকাজে,' রাজা বিক্রমদেব তত বলেন—"কোন কাজ নাই, প্রিয়ে, মিছে উপদ্রব। ধান্যপূর্ণ বহুন্ধরা, প্রজা হ্বথে আছে, রাজকার্য্য চলিছে অবাথে"— কর্ত্তব্যপালন তাঁহার কাছে আজ আত্ম-পীডন,—কর্ত্ব্য কারাগার। মুগ্ধ রাজার আজও এক কথা— 'সকল কর্ত্ব্য চেয়ে প্রেম গুরুতর।' প্রেম 'এই হৃদয়ের স্বাধীন কর্ত্ব্য'।

 পুজোৎসবে কর নিমন্ত্রণ। দেদিন বিচার হবে। গর্কে অন্ধ দণ্ড यमि ना करत चौकात. रेमज्ञवन काष्ट्राकाष्ट्रि ताथिरवा श्रेष्ठ ।" কিন্তু রাজার মধ্যে মোছের ঘোর তেমনি প্রবল। রাণীর ছয়ারে তিনি—"কুধার্ত্ত কলালসার কাঙ্গাল বাসনা"। রাণীর উপেকার অশরীরী কশাঘাতে রাজার বিক্রব্ধ চিত্তে আত্মসমীকা জাগে— "অপদার্থ আমি! দীন কাপুরুষ আমি! কর্ত্তব্যবিমুখ আমি, অন্ত:-পুরচারী! কিন্তু মহারাণী, সে কি স্বভাব আমার। ..... …নহে তাহা। জানি আমি আপন ক্ষমতা। রয়েছে হুর্জয় শক্তি এ হাদরমাবে, প্রেমের আকারে তাহা দিয়েছি তোমারে।" কিন্তু তবু রাজার মোহ কাটে না। দেবদত্ত নায়কগণের বিজ্ঞোহের সংবাদ লইয়া প্রবেশ করিলে রাজা বিরক্ত হইয়া বলেন—"দেবদন্ত অন্তঃপুর নহে মন্ত্রগৃহ।" রাণী কর্ত্তব্যে-জাগ্রত রাজাকে বলেন-"মন্ত্রণার কী আছে বিষয়। দৈক্ত লয়ে যাও অবিল্ছে∙∙রক্ত-শোষী কীটদের দলন করিয়া ফেলো চরণের তলে।" রাজা কিন্তু রাণীর এই কর্ত্তব্য-সচেতনতাকে স্থন্থ চিত্তে গ্রহণ করিতে অকম। রাণীর আচরণ জাঁহার কাছে উপেক্ষা রূপে প্রতীয়মান— রাজা ক্রুর অভিমানে বলেন — "আমি কি তোমার উপদ্রব, অভিশাপ। ছুরদুষ্ট, ছু: স্থপন, করলগ্নকাটা। হেখা হতে একপদ নড়িব না রাণী। পাঠাইৰ সন্ধির প্রস্তাব—।" রাজা স্থপ্যথে বিভোর থাকিতে চাহেন। অগত্যা রাণী রাজার প্রেমেই রাজাকে ছাড়িয়া চলিয়া যান; রাজার হৃদয় শৃত্যতায় হাহাকার করিয়া উঠে। 'বৃহৎ প্রতাপ' লোক-বল অর্থবল শৃক্ত স্বর্ণপিঞ্জরের মতে৷ মনে হয় — কুদ্র পাধীর মত কুদ্র হৃদয়ের অভাবে — সব শৃত্ত, সব নির্পুক হইয়া যায়। এই শুষ্কতার বেদনা অভিমানে গুমরিয়া উঠে— "এমনি কি চিরদিন कांग्रित कौरन। त्र मिट्र ना ध्रा, चामि कितिर পन्চाट्छ १"

...রাণীকে অন্তর হইতে বিদায় দিতে চাহেন—কিছ 'পলাও পলাও नाती' वला धक कथा, जात शलत इहेट शलत-वानिनीक विलास দেওয়া আর এক কথা। রাজা রাণীর চোখের এক বিন্দু জলের জন্ম ব্যাকুল,—অম্বর্ফেদনা তাহার অসহা। আক্ষেপ উৎক্ষিপ্ত হয়— "অন্তর্য্যামী দেব, ভূমি জান, জীবনের সব অপরাধ তাকে ভালো-वाना : भूगा (गन, चर्ग (गन, त्रांका यात्र, व्यवस्थित रम् करन (गन।" ক্রমে আক্ষেপ বেদনার চাপে উত্তেজনায় রূপান্তরিত হয়—ক্ষাত্র-ধর্ম্মের জন্ত, রাজধর্মের জন্ম রাজা প্রস্তুত হন। কিন্তু আসলে এই প্রস্তুতি অবিমিশ্র পুরুষকারের জন্ত নহে—ইহা যেন আত্মকৃত অপরাধের জক্ত প্রায়শ্চিতের চেষ্টা। রাজা যতই বলুন—"আমারে পশ্চাতে ফেলে চলে গেছে চোর, আপনারে পেয়েছি কুড়ায়ে। আজি मथा, जानत्मत्र मिन।" किन्न এই कथा जलदत्रत कथा नट्ट, हेहा সম্পূর্ণ মৌখিক-রাজাই স্বীকার করেন-"বন্ধু, বন্ধু, মিধ্যা কথা, মিথ্যা এই ভান! থেকে থেকে বজ্ঞশেল ছটিছে, বিঁধিছে মর্মো।" এই জালাই রাজার মধ্যে তীত্র উত্তেজনা-বৃত্তকা হইয়া দেখা দিয়াছে। তাই তিনি চাছেন—'উদগ্র সংগ্রাম, বুকে বুকে বাছতে বাছতে—অতিতীব্র প্রেমালিঙ্গন সম।" "রক্তে রক্তে মিলনের স্রোত—অল্পে অল্পে সংগীতের ধ্বনি।" এই উদ্দীপ্ত উত্তেজনার প্রেরণা—"আগে আমি আপনারে করিব মার্জনা; অপয়শ রক্ত-স্রোতে করিব কালন।" তাঁহার তৃপ্তির স্বরূপ—"কে বলিবে আজি গোরে দীন কাপুরুষ! কে বলিবে অন্তঃপুরচারী।" তাঁহার মৌথিক সাম্বনা—ভর্মল আত্ম-সমর্থন, "হিংস৷ এই ক্লয়ের वसनमुख्तित स्थ। हिःमा कागत्। हिःमा स्राधीनजा!"

একদিন শক্তি-সতা ছিল প্রেম-সতার ধারা আচ্ছর, আজ 'প্রেম-সতার' প্রত্যক্ষ প্রকাশ ব্যাহত, তাই শক্তি-সতাকে আশ্রয় করিয়াই উহু

আজ হিংসার আকারে প্রকাশ খুঁজে। যে তেজ একদিন প্রেম-রূপে একান্ত আবেগে রাণীর দিকে ধাবিত ছিল, তাহাই আছ বিকৃত শক্তিরপে— অন্ধভাবে, কাপুরুষতাকে কর করিতে, অন্তঃপুরু-চারিতাকে নিঃশেষ করিতে উন্মন্ত। এই উন্মন্ততাই যুদ্ধের আকারে অভিব্যক্ত। রাজমহিমাকে নিষ্কলক করিয়াই তিনি নিজেকে মার্জনা করিতে পারেন। তাই রাণী স্থমিত্রা সোদর শঙ্করের সাহায্যে বুধাজিৎ ও জয়সেনকে বন্দী করিয়া যথন রাজার শিবিরে প্রবেশ করিতে অগ্রসর রাজা বিক্রমদেব সাক্ষাৎকার প্রত্যাখ্যান করেন। যে অপ্যশকে রক্তল্রোতে কালন করিতে তিনি বাহির হইয়াছেন. त्में अभियानत जानि नहेबाहे तानी नर्मनवार्थी। युशक्तिर छव-সেনকে বন্দী করিয়া রাণী রাজার রাজমহিমাকেই দীন করিয়া দিয়াচেন। এই দীনতা তাঁহার অসহ। এই রাজমহিমার দৈতেই রাণী রাজাকে ছাড়িয়া গিয়াছেন ;—দৈন্তের ছায়াটুকু আজ তাঁহার অসম্ভ-নে দৈক্ত যেই ঘটাক,-এমন কি রাণীর হাতের দেওয়া হইলেও তাহা অগ্রাছ—বোধ হয় আরো অসহ। বন্দী বিজোহীরা রাজাকে যাহা বলিয়াছে—"আমরা তোমারই প্রজা, অপরাধ করে থাকি ভূমি শান্তি দিবে। একজন বিদেশী এসে আমাদের অপমান করবে এতে তোমাকেই অপমান করা হল-যেন তোমার নিজ রাজ্য নিজে শাসন করবার ক্ষমতা নেই। একটা সামাল্ল বৃদ্ধ, এর জন্ম অমনি কাশ্মীর থেকে সৈত্য এল, এর চেয়ে উপহাস আর কী হতে পারে।"—এই কথা না বলিলেও রাজা রাজমহিমাকে থকা করিতে পারিতেন না। দেবদত্ত ঠিকই ধরিয়াছেন—"একটা যুদ্ধ করবার ছতো। রাজা এখন যুদ্ধ ছাড়তে পারছেন না।" তাই যুধাজিৎ যেই বলিয়াছেন-"পলাতক অপরাধী সহজে নিম্কৃতি পায় যদি রাজদণ্ড ব্যর্থ হয় তবে।" জয়দেন যুক্তি দিয়াছেন—"সিংহাসনে দিয়ে আসি কলছের ছাপ।" রাজা চিস্তার হাত এড়াইবার জন্তই—
কার্যাল্রোতে আপনারে ভাসাইয়া" দেন, কার্যাবেগের স্পর্লে অবিশ্রাম
গতিপ্রথ লাভ করিতে চাহেন। কুমারসেনকে তাঁহার চাইই চাই
—"দে না হলে স্থথ নাই নিজা নাই মোর। শীঘ্র না পাইলে তাকে
ফমন্ত কাশ্মীর আমি থণ্ড দীর্ণ করি দেখিব কোথা সে আছে।"
বাজা তাহার কামনার স্বরূপ বুঝিতে পারেন না, তাই বিশ্বিত
হইয়া ভাবেন—"এ কী দৃঢ়পাশে আমারে করেছে বন্দী শক্র পলাতক।"
ঠাহার "সচকিতে সদা মনে হয়, এই এল, এই এল, ওই দেখা
যায়…।" কুমারসেনকে পাওয়ার জন্ম রাজার এই উৎকন্তিত প্রতীক্ষা
এবং ব্যাকুলতার সহিত চাপা বেদনার রেশ যেন মাথানো
বহিয়াছে। কুমারসেনের সহিত নিশ্চয়ই "আর-কেহ"কেও পাওয়া
যাইবে—এই অব্যক্ত কামনাই যেন ঐ ব্যাকুলতার স্ষষ্টি করিয়াছে।
দ্রুপাশে রাজাকে বন্দী করিয়াছে।

রাজার হিংস্র উত্তেজনা প্রথম চমকিত বাধা পায়—শান্ডড়ী রবতীর "শুপ্তা লোভ বক্র রোষ, দীপ্ত হিংসাত্যা"-কল্ষিত চরিত্র দর্পণে আপনার বিশ্বত রূপের আভাস দেখিয়া। তাঁহার অন্তরাদ্বা অপরাধে—হীনতাবোধে সন্ধৃচিত হইয়া হাহাকার করে—"হে বিক্রম দাস্ত করো এ সংহার-খেলা, এ শ্বান-নৃত্য তব থামাও থামাও, নিবাও এ চিতা।" বিক্রমদেব নিজের প্রক্রত সন্তাকে উপলব্ধি হরেন—উপলব্ধি করেন "এ হিংসা আমার চোর নহে, হর নহে, নহে ছল্মবেশী।" আপনার হিংস্রতাকে ব্যাখ্যা করেন—'প্রেচণ্ড প্রেমের মতো প্রবল এ জালা, অন্তভেদী সর্ব্বপ্রাসী দাম উন্মান ছ্ণিবার।' এবং ঘোষণাও করেন—"একদিন দব ব্যাইয়া, নহি আমি তোমাদের কেহ। নিরাশ করিব এই ছপ্ত লোভ বক্র রোষ দীপ্ত হিংসাত্যা"। রাজার এই আত্মোপলব্ধি,

তাঁহার হিংসার গতিবেগকে যেন রুদ্ধ করিয়া দেয়। যে রাজ। একদিন বলিয়াছেন—"বৃদ্ধ চাই আমি। রক্তে রক্তে মিলনের স্রোত— অস্ত্রে অস্ত্রে সংগীতের ধ্বনি," সেই রাজা বলেন—"একা আমি যাব দেখা মুগয়ার ছলে।"

তারপর, ত্রিচুড়ের প্রমোদবনের মধুর শান্তি জাঁহার মধ্যে শান্তি-অফুভব-বন্ধকে স্পন্দিত করিয়া তুলে—রাজা শ্বরণ করেন—"শান্তি যে শীতল এত, এমন গম্ভীর, এমন নিস্তব্ধ তবু এমন প্রবল উদার সমূলসম, বহুদিন ভূলে ছিছু যেন।" এই শীতল শাস্তির স্পর্ণেট হারানো শান্তির স্থৃতি এবং আক্ষেপ জাগে—"এমনি নিভূত সুং ছিল আমাদের, গেল কার অপধাং। আমার কি তার যার-ই ছোক-এ জন্মে আর কি পাব না।" রাজার প্রেমভৃষ্ণার্ত্ত হদর কেবল অন্ততাপ বছন করিয়া দিন যাপন করিতে চাছে না – নব-প্রেমের স্পর্শ চাহে (এই চাওয়াটুকু রাজা বিক্রমদেব-চরিত্রটিকে খুবই থেলো করিয়া দিয়াছে); ইলাকে দেখিয়া তিনি মুগ্ধ হন-কিছ ইলার হৃদয়কেও তিনি জয় করিতে পারেন না। জানিতে পারেন—ইলার প্রেমাম্পদ কুমারদেন এবং পরীক্ষা করিয়া দেখেন যে ইলার প্রেম ঐকান্তিক—'প্রবল প্রেম'। ইলার ঐকান্তিক প্রেমের মহিমা তাঁহার প্রেমিক-সন্তাকে আবার জাগাইয়া ভূলে। "প্রেমন্বর্গচ্যত" ন্বর্গের ভ্রান্তি দিয়া আপনাকে সান্ত্রনা দিতে চায়। প্রত্যক্ষ পরিতৃপ্তির উপায় হাত-ছাড়া বলিয়া পরোক্ষ পরিতৃপ্তি? পথেই আত্মতৃপ্তিকে কুড়াইতে চাহে—নিরুপায় পরিতৃপ্তি-কামন জাগে—'প্রেমম্বর্গচ্যত আমি তোমাদের দেখে ধন্ত হই।" রাজ যুদ্ধের মধ্যে আর উত্তেজন। পান না—"যুদ্ধ নাহি ভাল লাগে।" কিৰ যুদ্ধবিরতিজনিত যে শাস্তি সে শাস্তিও যে তাঁহার দিওণ অসহ গতি আজ আর তথ দেয় না, অথচ স্থিতির মধ্যে ফিরিয়া যাইতেও তাঁহার মন চাহে না, কারণ স্থিতি তাঁহার শৃষ্ণতার হাহাকারে পরিপূর্ণ। যাহাকে লইয়। স্থিতির মাধুর্য সেই প্রেমময়ীর জন্ম তাঁহার অন্তর করণ আক্ষেপে উদ্ভাসিত হইয়া উঠে—"

"আমি কোন স্থথে ফিরি দেশ দেশান্তরে স্কন্ধে বছে জয়ধ্বজা— অন্তরেতে অভিশপ্ত হিংসাতপ্ত প্রাণ।" অন্তরান্ধা আর্ত্তনাদ করিয়া উঠে—"কোণা আছে কোন ম্নিগ্ধ হৃদগ্নের মাঝে—প্রস্টুটত শুভ্র প্রেম শিশিরশীতল। ধুয়ে দাও, প্রেমমন্ত্রী, পুণ্য অঞ্জলে এ মলিন হস্ত মোর রক্তকল্বিত।" তাঁহার অন্তর্জালা, বহির্দুখী ছিংসা-শিখায় আর কাছারো দিকে ধাইয়া যাইতে চাহে না,--নিজের অস্তরকেই গোপন দহনে ঘিরিয়া রাখে। রাজা যেন দেহে-মনে পরিশ্রাস্ত-অবসর। এই করুণ অবসাদে-অভ্ঞান্ত এবং নৈরাশ্রের শৃন্ততায়-ক্রুকণ্ঠ অভিব্যক্তির মত রাজার কারুণ্য মৌন-মুথর। এই নৈরাপ্তের অকুলতার মধ্যে শেষ আশ্রের মত জাগিয়া আছে— ইলা ও কুমারদেনের মিলনের আকাজ্জাটুকু। তাই দেবদত্তের প্রতি তাঁহার নির্দেশ,—"বন্ধু ফিরে চলো দেশে। ....এক কাজ বাকি আছে .... সর্ণাে কুমার্সেন আছে লুকাইয়া .... স্থে তার কাছে যেতে হবে। বোলো তারে, আর আমি শক্র নহি। অল্ল ফেলে দিয়ে বসে আছি প্রেমে বন্দী করিবারে তারে।" কিন্তু তাঁহাকে না পাওয়ার বেদনায়-ছিংসাতপ্ত অভিশপ্ত প্রাণ লইয়া তিনি দেশ দেশাস্তবে কক্ষ্যুত গ্রহের মত ঘুরিয়া বেড়াইয়।ছেন, যাহাকে পাওয়ার একান্ত কামনা আজ অভিমানের অন্তরালে বসিয়া শুমরাইয়া কাঁদিতেছে, তাঁহার কথাকেও রাজ। চাপিয়া রাখিতে পারেন নাঃ নিরুদ্ধ আবেগে বলেন—"আর, সধা—আর-কেহ যদি থাকে সেথা— যদি দেখা পাও আর-কারো—।" দেবদত্তকে দেখিয়া রাজার নৈরাজ্যের গাঢ় অন্ধকার কেমন যেন পাতলা হইয়া যায়। রাজার মধ্যে

φ4

আশার আলো জলে—"আবার আসিবে ফিরে সেই পুরাতন দিন মোর, নিয়ে তার সব ক্থভার।" এই গোপন আশা লইয়াই রাজা কাশ্মীরে গমন করেন—কুমারসেন-ইলার মিলনকে ক্পপ্রতিষ্ঠ করিবার জন্ত,—"আর কেছ"কে পাওয়ার আশাও তাঁহার সঙ্গে সরেকই থাকে। বিক্রমদেব তাই আশা-উদ্দীপনায় উৎসাহী—মন তাঁহার নৃতন চরিতার্থতার আনন্দে অনেক পরিমাণে প্রসর। রাজা সোৎসাহে দেবদন্তকে বলেন—"করিব রাজার মতো অভ্যর্থনা তারে। • • • • • পূর্ণিমা নিশীথে আজ কুমারের সনে ইলার বিবাহ হবে, করেছি তাহার আমোজন"। রাজা এই পরোক্ষ পরিভৃপ্তির মধ্যেই কৃতার্থতার আস্বাদ পান। শিবিকার আগমন সংবাদে রাজা আনন্দোৎকুল্ল কণ্ঠে নির্দেশ দেন—'বাছ্য কোথা বাজাইতে বলো।' অভ্যর্থনা করিবার জন্ত নিজেও অগ্রসর হইয়া যান। কিন্তু কৃতকর্ম্মের ফল বক্তপাতের ভীষণতা এবং আক্ষিকতা লইয়া দেখা দেয়।

মোহময় প্রেম তাঁহার মধ্যে অনির্বাণ অতৃপ্তির অন্তর্দাই ইইয়া আছে, আর সেই মোহময় ভালোবাসা ব্যাহত ইইয়া যে অন্ধ হিংসার রূপে বিশ্বকে আঘাত করিয়া আত্মতৃপ্তি খুঁ জিয়াছে, তাহারই এক আঘাত 'চির-অপরাধের' আত্ম-মানি রূপে রাজাকে গ্রাস করিতে ফিরিয়া আসিয়াছে। অন্ধ হিংসার আঘাত কুমারসেনকে 'আত্মহত্যা' করিয়া আত্মসন্মান রক্ষা করিতে বাধ্য করিয়াছে। স্থমিত্রা কুমারের কন্তিত শির স্বর্ণধালে লইয়া প্রবেশ করিয়া — রাজার উৎসব-আয়োজনের দীপগুলিই নিবাইয়া দেয় না — অপ্রত্যাশিত আঘাতে রাজাকে বিশ্বয়ে ও বিশ্বদে নির্বাহ্ব করিয়া দেয়। যে গোপন-আশার উৎসাহে উজ্জীবিত হইয়া রাজা কাশ্মীরে আসেন সেই আশার আলোও এক ফুৎকারে নিবিয়া যায়। স্থমিয়াও রাজাকে ক্পপ্রভার মত আশার আলোয় আলোকত করিয়া অন্ধনারকে গাঢ়তর করিয়া দিয়া চিরবিদায় গ্রহণ করেন।

অম্তাপ এবং চির-অপরাধের মানিতে রাজার হৃদয় আছের ও অবসর হইরা যায়। এমনি করিয়া নিবিবার জ্ঞাই বোধ হয় ঠাহার আশার-আলো ক্ষণিকের জ্ঞা উজ্জ্বল হইয়া উঠে। (বিশেষ ক্রষ্টব্য এই যে—এই বিক্রমদেব এবং তপতীর বিক্রমদেব ভাবে ও পরিকল্পনায় এক নহে)।

নাটকের এই পরিকল্পনা ভাবসত্যের দিক দিয়া আপত্তিকর হইতে পারে না, বরং ইহাই সভ্য যে পরিকল্পনাটির মধ্যে মনস্তাত্ত্বিক গতিবিধির বিশেষ একটি জটিল রূপ প্রকাশিত হইয়াছে। তবু এ কথা মরণে রাথা আবশ্রক যে উপ-আখ্যানটি অনাবশ্রক না হইলেও. যে-ভাবে উপক্তম্ভ হইয়াছে তাহাতে অনাবশ্যক ভাবে জায়গা জুড়িয়াছে — অর্থাৎ ইলা-কুমারদেনের দৃখ্যগুলি 'প্রত্যক্ষ-নেতৃচরিত্র' করায় নিরপেক বলিয়া প্রতীয়মান হয় — নাটকীয় প্রয়োজনকে অতিক্রম করিয়া ইছা নিরপেক স্বকীয়তা বিস্তার করিয়াছে, এই বিস্তারটুকুই অবাস্তর বলা যাইতে পারে। মোটকথা, ইলা-কুমারসেনের প্রেমকে অত প্রত্যক্ষবৎ না করিয়া পরোক্ষ বিবৃতির সাহায্যে উদ্দেশ্য সিদ্ধ করাই উচিত ছিল। হইলে — সমগ্র উপ-আখ্যান্টিই পরিত্যজ্য বলিয়া বিবেচিত হইতে পারিত না। এই কারণেই — তৃতীয় অঙ্ক হইতে ঘটনা-বিস্থাদে বেশ থানিকটা শিথিলতা বা বিচ্চিন্নতা দেখা দিয়াছে। প্রধান ঘটনার অভিমুখী করিয়া ঘটনা স্থাপন করিতে পারেন নাই বলিয়াই উপখ্যানটি এক-কেক্সিক হইয়া দাঁড়ায় নাই — মূল কাহিনীটি শেষদিকে ধিধা-বিভক্ত হইয়া উঠিয়াছে। এই ধিধা-বিভক্তি একেবারে অস্বাভাবিক ও অসঙ্গত যেমন নহে, তেমনি ইহা নাটকীয় উপযোগিতায়ও কম শক্তিমান নছে। শাখা নদীটি *ষ্*ললোতে আসিয়া মিশিবার স্থানে যেমন একটা আলোড়ন ও

ব্যাপকতা স্থষ্টি করে, উপ-আধ্যানটিও দেইরূপ নাটকের উপসংহারকে ভাব-তীত্র করিয়া ভূলিয়াছে।

## চরিত্র-পরিকল্পনা

- (क) ताका विक्रमराग्दित हित्र क्रिश-रत्ना याहार हिष्क, চরিত্রটির মধ্যে ছুই একটি অসঙ্গতি বা ক্রটি না পাওয়া যায় **এমন নছে। প্রথমেই যে পুরোহিত-বিরাগ এবং নিন্দা দি**য়া আরম্ভ করা হইয়াছে, তাহার উপযোগিতা একটুও দেখানো হয় নাই। তারপর প্রথমেই রাজার মুখে — "বশ করিবার নহে নুপতি, রমণী" — চরিত্রটির আসল প্রবৃত্তির বিরোধী, এবং বাক্যটি চরিত্রের কোন ধর্মকেই ব্যক্ত করিতে পারে নাই। এমন কথাও বলা চলে না যে, ঐ কথাটির দারা চরিত্রের মূল ভাবটিকেই গোপন করিবার চেষ্টা ব্যক্ত হইয়াছে। কারণ ঐরপ পরিকল্পনা ব্যক্তই হয় নাই। তৃতীয়ত: রাণীর প্রতি ঐকান্তিক আস্ক্রির সন্তাটি আসংজ্ঞান স্তরে যাইয়া দাঁড়াইলেও তাহার ক্রিয়া আভাসিত না রাথিয়া অস্ততঃ হুই একটি খলিত শব্দে আভাষিত করা উচিত ছিল — অবশ্য দক্ষের রূপেই। চতুর্যতঃ ত্রিচুড়ের উপবনে নব প্রেমের আকাজ্ঞা দেখা দেওয়ায়, 'রাণী-কামনা'-বদ্ধের জোর বেশ খানিকটা হালুকা হইয়া পড়িয়াছে। এই স্থলটি রাজার চরিত্রের স্ব্রাপেক। মারাত্মক চুর্বলতা এবং অসঙ্গতি।
  - (খ) রাণী স্থমিত্রা চারিটি ব্যক্তিছের সমবায়ে গঠিত। স্থমিত্রা প্রেয়নী, স্থমিত্রা মহিনী, স্থমিত্রা কাশ্মীর-কন্যা, স্থমিত্রা ভগিনী। চরিত্রে এই ব্যক্তিছ-সমূহের সম্ভোষজনক সমবায় ঘটিতে পারে নাই। স্থমিত্রা প্রথম দিকে অতি-সামান্ত প্রেয়নী এবং অসামান্ত মহিনী এবং শেব দিকে ভগিনী এবং কাশ্মীর-কন্তা।

প্রত্যাখ্যাত হইবার পরে — "সঁপিলাম এ জীবন মোর তোমার লাগিয়া" বলিয়া প্রাতার কাছে আত্মসমর্পন করিলেও, এ কথা সকলেই বলিবে যে, রাণীর প্রেয়সী-চেতনা বা 'প্রজার-জননী'-চেতনা নিক্রিয় ও নিস্তব্ধ হইয়া গিয়াছে। "রাজ্ঞারে মার্জ্ঞনা করো"— এই অহ্মরোধটুকু ছাড়া প্রেয়সীর কোন পরিচয়ই আর পাওয়া যায় না। মহিষী তো একেবারেই নীরব। হিংলোক্মন্ত রাজ্ঞাকে নিবৃত্ত করিবার জন্ম প্রেয়সী-স্থমিত্রা কোন সন্তোধজনক চেটা করেন নাই, তেমনি প্রজাদের জন্মন্ত মহিষী-স্থমিত্রার কার ভ্লিয়াও কানে নাই, একবার মাত্র সামান্তা নারী স্থমিত্রাকে আক্রেপ করিতে শোনা যায়—

"আমি হুর্ভাগিণী নারী কেন আসিলাম অস্তঃপুর ছাডি।·····"

কিছ এখানে স্থমিত্র। বৃদ্ধিছীনা — ব্যক্তিত্ববিছীনা এবং প্রাতার "পদপ্রাস্তে মৌন ছায়া"। ভগিনী-চেতনাই এখানে প্রবল। কিছ ভগিনী এবং কাশ্মীর-কন্সার চেতনার পরিধির মধ্যে আবদ্ধ হইয়া থাকিবার মত কারণ নাটকে পুর স্পষ্ট হইয়া ফুটে নাই।

তারপর চরিত্রটিতে স্থ-বিরোধী ভাবও দেখা যায় — তিনি
নিজে রাজকার্য্যে হাত দিতে কুঠাবোধ করেন নাই, বরং মহিনীর
আত্মপ্রতিষ্ঠার জন্ম অনেক কিছুই করিয়াছিলেন, কিন্তু যথন
রেবর্তী (খুড়ী) রাজকার্য্যে হস্তক্ষেপ করিলেন, তথন তিনি বলিয়া
উঠিলেন—"থিক পাপ! চুপ করো মাতা! নারী হুয়ে রাজকার্য্যে
দিয়ো না দিয়ো না হাত তেহেখা হতে চলো ফিরে দয়ামায়াহীন
ওই সদা- ঘূর্ণমান কর্ম্মচক্র ছাড়ি। তেন্ধু, বৃদ্ধ, রাজ্যরক্ষা আমাদের
কার্য্য নহে।"

এই হিসাবে স্মিত্রা খ্ব স্থাঠিত নহে — সব কয়েকটি ব্যক্তিখের

পারম্পরিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার থক্ষে চরিত্রটি একক শক্তিক্ষেত্র হইয়া উঠিতে পারে নাই। তাই চরিত্রটি 'কিন্তু'র অধীন হইয়া রহিয়াছে। শতরাং চরিত্রটিকে খুব পরিক্ষুট বলা চলে না। ডাঃ নীহাররঞ্জন রায় অবশ্য লিধিয়াছেন — "সমগ্র নাটকটিতে প্রায় সবশুলি চরিত্রই শ্পরিক্ষুট, বিশেষ করিয়া বিক্রম ও শ্বমিত্রার… ।" ডাঃ রায়ের সহিত সম্পূর্ণ একমত হওয়া যায় না এবং এই কারণেই খায় না যে রাণী শ্বমিত্রা দিতীয় পর্যায়ে তাঁহার অতীত সভাকে একেবারেই যেন হারাইয়া ফেলিয়াছেন। শৈশব-শ্বতির সম্পোহনের আওতায় আবদ্ধ হওয়ায় শ্বমিত্রা প্রেয়সী ও মহিবী-সন্ত্রা সম্বন্ধে একেবারেই অচেতন হইয়া পড়িয়াছেন। এই চেতনাহীনতা চরিত্রের পরিক্ষ্টতার পরিপন্থী।

(গ) দেবদন্ত 'রাজা ও রাণী' নাটকের অন্থতম প্রধান আকর্ষণ। দেবদন্ত "রাজার বাল্যসথা ব্রাহ্মণ"। তাই বয়স্থের স্বাধীনতা তাঁহার আচরণে সর্ব্বদাই পরিস্টু। ইহা ছাড়াও তাঁহার বড় বৈশিষ্ট্য—চেতাকর্ষক বৈশিষ্ট্য—শ্লেষ-বক্রোক্তি-পটুতা। যাগ-যজ্ঞ-বিধি শ্রুতি-স্বৃতি বিশ্বতির জলে ঢালিয়া দিলেও ভাষা ও ভাবের উপর শাসনটি খুবই আছে। এই 'শ্লেষ-বক্রোক্তির রচনা-রসে ভরপুর থাকে বলিয়া দেবদন্তের বচন অপ্রিয় সত্যকেও প্রীতিকর করিয়া ভূলে। এই মুখের বা মন্তিক্রের বৈশিষ্ট্য ছাড়াও আর একটি বড় বৈশিষ্ট্য আছে; এই বৈশিষ্ট্য—বুকের বা স্থানরের বৈশিষ্ট্য। রাজাকে সে হালয় দিয়া ভালবাসে এবং সত্যই সে সম্পদে-বিপদে বন্ধু এবং অক্রি ত্রিম বন্ধু। দেবদন্ত রাজাকে হালয় প্রলিয়াই আপনাকে দেখাইয়াছে—

"স্থা, এ হৃদয় মোর জানিও তোমার। কেবল প্রণায় নয়, অপ্রণায় তা সেও আমি সব অকাতরে, রোধানল লব বক্ষ পাতি-----

তাহার এই প্রকৃতি হইতেই স্ত্রী নারায়ণীর কাছে এই উক্তি বাহির হইয়াছে—"রাজ্ঞাকে সাহস করে ছটো ভালো কথা বলে এমন বন্ধ কেউ নেই। আমি তো আর থাকতে পাচ্ছিনে—আমি চল্লুম।" দেবদ<del>ত</del> উচিত বক্তা কিন্তু হৃদয়বান রসিক। সে ওধু রাজাকেই উচিত কথা বলে না, 'রাস্তা থেকে কুড়িয়ে কুড়িয়ে যত রাজ্যের ভিক্ক'ও জুটাইয়। আনে। ( ঘ ) চন্দ্রদেন কাশ্মীর-রাজ—যুবরাজ কুমারদেনের স্মিতার খুলতাত। চক্রসেন এককথায় ধান্মিক-স্কুত্রন --কর্ত্তবাপরায়ণ। স্বার্থবৃদ্ধি তাঁহার ধর্ম-বোধকে আচ্চন্ন করিতে পারে নাই এবং তাঁহার হৃদয়কেও পৈশাচিক প্রবৃত্তি অধিকার করিতে সক্ষম হয় নাই। খুল্লভাতের ক্ষেহ হইতে তিনি কুমার-সেনকে বঞ্চিত করিতে চেষ্টা করেন নাই, তাই তাঁহার শ্লেছময় আদেশ--- "मर्श्याम हेक्का करत विशास मिरशा ना वाँ। आभीवीम করি, ফিরে এসো জয়গর্কে অক্ষত শরীরে পিতৃসিংহাসন পরে।" স্ত্রী রেবতীর মত পাপীয়সী এবং পিশাচী নারীর অবিরাম প্ররোচনা ও এই চন্দ্রদেনের স্বভাব-সৌজ্ঞাকে বিক্লত করিতে পারে নাই —ইহাই সর্বাপেকা আশ্চর্য্যের কথা। রাজার প্রতিটি কার্য্যকে এবং আচরণকে রাণী রেবতী ষড়যন্ত্রের দৃষ্টিকোণ হইতে ব্যাখ্যা

করিতে চেষ্টা করিলে, চক্রসেন নিজেকে প্রকাশ না করিয়া পারেন

"ছি ছি রাণী, এ সকল কথা শুনি যবে

नाहे-तानीटक शिकात निया वनियाद्यन-

তব মুখে, ছ্লাহয় আপনার পরে!

মনে হয়, সত্য বুঝি এমনি পাবও

আমি। আপনারে ছয়বেশী চোর বলে

সল্পেহ জনমে। কর্তব্যের পথ হতে

ফিরায়োনা মোরে "

কিন্ত ছুর্বলভার স্পর্ণ কি ভাষাতে একটুও নাই? রেবভী যথন বলিলেন—"তুমি তারে বোলো, অস্ত্রশস্ত্র ছাড়ি করিতে হইবে তারে আত্মসমর্পণ" চক্রদেন রাণীকে অত্মরোধ স্বরে—"যেয়ো ন রাণীর মুখ দিয়া তিনি বলাইতে চাহেন ? অথবা—উহা একটা कथात-कथा माज ? यादार इछक, ठक्करमन क्याद्रांक मान वः বাক্যে কোন আঘাতই দিতে চাহেন নাই। কিন্তু জাঁহার হুর্জাগ্য ---আক্রমণকারী "জামাতা": আর নিজে ওধু কুমারের গুলতাতই নহেন, তিনি রাজা: এ কেতে যুদ্ধের আদেশ দেওয়া গুব সহজ কাজ নহে। তাঁহার প্রশ্ন—"বিক্রম কি নহে বংস কাশ্মীর-জামাতা। সে যদি আসিল গৃহে এত কাল পরে, অসি দিয়ে তারে কি করিব সম্ভাষণ।' অক্সদিকে—"রাজকার্য্য মনে রেখো স্থকঠিন অতি। সহত্রের শুভাশুভ কেমনে করিব স্থির মুহুর্তের মাঝে।" এই বিচার-বৃদ্ধির ব্দস্ত কুমারসেন তাঁহাকে ভূল বুঝিল—বিদায়ও গ্রহণ করিল। কিন্তু চন্ত্রদেনের কথা এখানে যেন কেমন একট শুক্ষ আন্তরিকতার মত শোনার! তাঁহার স্নেহ খুব নিরপেক অভিব্যক্তি পায় নাই। আরো 'কিন্তু'র বিষয় এই যে — চক্র্যেন বিক্রমদেবের নিকট কুমাবের যে শান্তি প্রস্তাব করিয়াছেন, তাহা খুব নির্দ্ধোষ জনুদ্রের কণা হইয়া উঠে নাই এবং তাহাতে তাঁহার নিজেরও চুর্বলতা প্রকট হইয়া পড়িয়াছে। চক্রনেনের অমুরোধ ---

"ক্ষমা তারে করো, বংস — বালক সে অন্তর্জন। ইচ্ছা কর যদি রাজ্য হতে করিয়া বঞ্চিত, কেড়ে নিও সিংহাসন-অধিকার। নির্বাসন সেও ভালো, প্রাণে বধিয়ো না।"

এই উक्तिंगिरक स्मर अवः च-स्मर इरे मिरकरे वाकारना याहेरछ পারে। তারপর রাণী রেবতীর কথা বুঝাইয়া বলিতে যাইয়াও চক্রদেন সন্দেহের অবকাশ সৃষ্টি করিয়াছেন। কুমারদেনকে রাজ-विद्धारी व्यमान कतिवात हा हो हित दात मन्छ नहे कतिशाह वहेकि। চক্রসেন শেষ দৃশ্রে যে 'নীরবতা' দেখাইয়াছেন তাহা থুবই জটিল। তবে কি রাণীর কথাই সত্য — "আপনার কাছ হতে, রেখোনা গোপন করে উদ্দেশ্ত আপন"। তবে কি কুমারসেনের আগমনকে তিনি সন্তুষ্ট চিত্তে গ্রহণ করিতে পারিতেছেন না থিনি কিছুকাল আগে ७४ "প্রাণে বধিয়ো না" — অমুরোধ জানাইয়াছেন, কুমারের আত্মসমর্পণে আঘাত লাগা তাঁহার পক্ষে সম্ভব নহে। এন্থলে চন্ত্রদেনের ব্যক্ত রূপ এই — "বিক্রোহী সে মোর কাছে"... "সিংহাসন হতে তারে করিব বঞ্চিত।" কিছ কুমারসেনের প্রতি— যুবরাজের প্রতি তাঁহার প্রচ্ছর অভিযান ? কুমারসেন ভিক্ষা-স্বরূপ পিতৃসিংহাসন লাভ করিবে — এ চিম্ভা অসম্ভ বলিয়াই কি চন্দ্রসেন কুমারকে সিংহাসন হইতে বঞ্চিত করিতে চাহেন ? চক্রসেনের কোভ — "নহে ইহা কুমারসেনের মতো কাজ। দুগু যুবা সিংহণম। সে কি আজ স্বেচ্ছায় আসিবে শৃত্বল পরিতে গলে? জীবনের মায়া এতই কি বলবান।" কুমারসেনকে ভালবাদেন বলিয়াই তাঁহার এই ক্ষোভ, এই অভিমান।—চরিত্রটি ক্রমেই ব্যক্ত হইয়া উঠে — কুমারসেনের প্রতি সহাত্মভূতিতে তাহার হৃদর আর্দ্র ইইরা উঠিল, রাজাকে তিনি অমুরোধ করিলেন — "মহারাজ, শোনো নিবেদন গ্রীতবাল্প বন্ধ করে দাও। এ উৎসব উপহাস মনে হবে তার।"

শেষ পৰ্য্যস্ত---

সমস্ত পলিয় চক্ষুকে নিরসন করিলেন চন্দ্রসেন, যথন সিংহাসনে প্লাঘাত করিয়া মাথা হইতে মুকুট ছুড়িয়া ফেলিয়া দিলেন এবং রাণী রেবতীকে তীব্রতম ভং দিন। করিলেন—"রাক্ষসী পিশাচী— দূর হ' দূর হ'—আমারে দিসনে দেখা পাপীয়সী।" চক্রসেন যথার্থট 'ধার্শ্বিক ক্ষজন।'

(৬) রেবতী চক্রসেনের বিবাহিতা স্ত্রী বলিয়াই নামতঃ ধর্মপত্নী বটে, কিন্তু কার্য্যড:-- "রাক্ষ্মী পিশাচী-পাপীয়দী। চক্সদেনের ধর্ম্মের সম্পূর্ণ বিপরীত ধর্ম্মের উপাসিকা। বিক্রমদ্বের মনোদর্পণে রেবতীর যে রূপ প্রতিফলিত হইয়াছে, তাহাতে দেখা যায়---তাঁছার ললাটে "শাণিত কুর বক্র জালারেথা", তাঁছার অধরের তুই প্রাস্ত রুদ্ধ হিংসাভারে মুইয়া পড়িয়াছে এবং তাঁহার উষ্ণ তিক্ত বাণী তীক্ষ ও "খুনীর ছুরির মতো বাঁকা বিষমাধা'। রেবতী স্বার্থপরতায় অন্ধ এবং নিষ্ঠুর।—লেডী ম্যাক্বেথের স্নায়ু দিয়াই যেন সে গঠিত। কিন্তু এই অন্ধতা এবং নিষ্ঠুরভাই চরিত্রটির আপাদমন্তক পরিচয় নছে। এই অপ্রশংসনীয়—এমন কি মুণ্য আচরণের অন্তরালে যে প্রেরণা কাজ করিয়াছে, তাহাকে কিন্ত নিরপেকভাবে প্রশংসা না করিয়া পারা যায না। রেবতীর মধ্যে অত্যপ্ত আত্ম-প্রতিষ্ঠা-কামনা—স্বাধীনতা-কামনা এবং সস্তানের ভবিশ্বৎ-চিম্বা সত্যই একাম্ব। পুত্রের ভবিশ্বৎ-চিম্বাই রেবতীকে রাক্ষনী—পিপাচী এবং পাপীয়সী করিয়া ভূলিয়াছে। রেবতীর সুম্পষ্ট আত্ম-প্রকাশ---

"আমি ও পালিব তবে
কর্ত্তব্য আপন। .....
রাজা যদি না করিবে তারে, কেন তবে
রোপিলে সংসারে পরাধীন ভিক্ষকের
বংশ। অরণ্যে গমন ভালো, মৃত্যু ভালো—
রিক্ত-হত্তে পরের সম্পদ-ছায়ে কেরা

ধিক্ বিড়ম্বনা !

•আমি তারে

দিয়েছি জনম, আমি তারে সিংহাদন

দিব—নছে আমি নিজ হত্তে মৃত্যু দিব

তারে। নতুবা সে কুমাতা বলিয়া মোরে

দিবে অভিশাপ।"

এই কারণেই পুত্রের জন্ত সিংহাসনথানি নিক্ষণ্টক করিতে রেবতী বদ্ধপরিকর। তাই হৃদয়ে তাহার হিংসাতৃষ্ট্রঃ। এই অতি-তৃষ্ঠা মরীচিকা স্ষষ্টি না করিয়াও পারে নাই। স্বামীর প্রতিটি কার্যকে—প্রতিটি আচরণকে সে কুমার-বিরোধী ষড়যন্ত্র বলিয়া মনে করিয়াছে। হিংসা-দীপ্ত অন্তরের প্রতিফলনই সে সর্কাত্র দেখিতে পাইয়াছে। আর একটি বৈশিষ্ট্যও চরিত্রে লক্ষণীয় এবং প্রশংসনীয়ও বটে — রেবতী স্বার্থান্ধ, কিন্তু অসকোচ প্রকাশের হুরন্ত সাহস এর মতো অসাধারণ এবং হুর্গভ গুণও তাহার আছে। রেবতী নিজের মুপ্তেই স্বীকার করিয়াছেন এবং উহা তাহার অক্রত্রিম স্বীকৃতি — প্রার্থানি কুকাতে আমি হৃদয়ের ভার। স্নেহের ছলনা করা অসাধ্য আমার।" বস্তুতঃ চরিত্রটি কথনও চরিত্রহীন হয় নাই।

(চ) শংকর চরিত্রটি অপূর্ব্ব ভাব-সমৃদ্ধ একটি চরিত্র। ডাঃ নীহারঞ্জন রায় ঠিকই বলিয়াছেন — "এই বৃদ্ধ ভৃত্যাটর স্নেহপ্রাণ তেজোদীপ্ত চরিত্রটি বহুবার আমাদের সম্পুথে আসিয়া দাঁড়ায় না, কিন্তু তাঁহার এই একটুথানি পরিচয়ই আমাদের চিন্তের সমস্ত সন্ত্রমকে আকর্ষণ করে করে ।" শংকর স্নেহপ্রবণ বৃদ্ধ ভৃত্য বটে, কিন্তু তাঁহার এই স্নেহ স্নেহাস্পদের দেহটিকে বা প্রাণটিকে অতিক্রম করিয়া তাঁহার আত্মিক-সন্তা বা মহিমা-সন্তা পর্যন্ত প্রসারিত। স্নেহাস্পদের মহিমা-দীপ্ত সন্তাটিকেই শংকর ফাল্যের সিংহাসনে বসাইয়া

সেবা করিতে চাহে। তাঁহার মেহ ছুর্বলের অরপ্রাণ মেহ নহে, শ্বেছাপ্পদকে বড়ে' করিয়া রাখিতে সে শ্বেছাম্পদকেই হাসিমুখে বিসর্জন দিতে পারে। শংকর কুমারদেনকে ভালবাদে — কাশ্মীরের রাজ-বংশধর রূপেই ভালবাসে। বীর কুমারসেনকেই সে ভালোবাসে ---কীর্ডিমান কুমারদেনকেই সে সেবা করিতে চাছে। "আমি কি সহিতে পারি তব অপমান" — এই ভাবটিই শংকরের স্বায়ীভাব। তাই কুমারদেন যথন ক্ষমাকে 'বীরত্ব অধিক' বলিয়া কাশ্মীরে ফিরিয়া याहेट ठाहितन. भाकत अखित त्यानात कहिल - "हात. এ की অপমান, পলাতক ভীরু বলে রটিবে অধ্যাতি।' কিন্তু শংকর একেবারে अनग्रहीन আত্মাভিমানী নছে। अनुराद काष्ट्र আবেদন করিলে — বিশেষতঃ শংকর বা স্থমিত্রা — যাহাদের সে ("কোলে বেং রেখেছিলি এক স্নেহপাশে") স্নেহপাশে কোলে বাধিয়া রাধিয়াছিল -- কোন আবেদন জানাইলে সে তাঁহার সঙ্কর ভির রাখিতে পারে না। তাই স্থমিতা ছেলেবেলার কথা পারণ করাইয়া यथन त्नरे भूगा त्यहजीदर्थ कितिया गार्टेट ठाहिन, भारकत आज्ञा-ভিমানের হিদাব ভূলিয়া গেল, শংকর বলিল —

> "চলো দিদি, চলো ভাই, ফিরে চলে যাই সেই শান্তিস্থাস্থিয় বালাকালমাঝে।"

কিন্তু শেষ দৃশ্যে শংকর প্রকৃত স্নেছের অগ্নিপরীক্ষা দিয়াছে। তাঁহার স্নেছের স্বরূপকে সম্পূর্ণরূপে উদ্ধাসিত করিয়া তুলিয়াছে। কুমারসেন আত্মসমর্পন করিবে—কাশ্মীরের রাজ-মহিমাকে ধূলায় লুটাইয়া দিবে — আত্মাবমাননার শেষ ধাপে যাইয়া দাঁড়াইবে — শংকর কি তাহা সহ্ করিতে পারে ? শংকরের বুকে এক অনির্কাচনীয় অন্তর্জাহ জাগিল — তাঁহার হৃদয় যেন ছিঁ ডিয়া যাইতে চাহিল এবং হৃদয় চিরিয়া আর্ত্তনাদ বাহির হুইল — "চিরভূত্য তব, আজি ছুর্দ্ধিনের আগে মরিল না কেন।"

বিক্রমদেবের আন্তরিক উক্তিকে ব্যক্ষাক্তি মনে করিয়া দৃশু তেজে শংকর উত্তর করিল — "রাজন্, তোমার কাছে আসিনি কাঁদিতে।" সত্যই স্বর্গীয় রাজেন্দ্রগণ ছাড়া তাঁহার ক্ষম্যবেদনা কে বুঝিবে ? বিক্রমদেবের মার্জনা-লব্ধ মুক্ত জীবন অপেকা দণ্ড-পীড়িত ছঃসহ জীবনই যে তাঁহার কাম্য — তাই কুমারসেনের ছিন্ন শির লইয়া যথন শিবিকা প্রবেশ করিল শংকর লজ্জায় কোভে মুখ আচ্চাদিত করিয়া ফোললেন। কিন্ধ শংকর যথন দেখিলেন কুমারসেন প্রাণভয়ে মান বিলাইয়া দেন নাই, মরিয়াই খাঁটি রাজার মত সিংহাসনে ফিরিয়া আসিয়াছেন, তথন কর্ষণতম আনন্দে তাহার হৃদয় ক্ষীত হইয়া উঠিল। অগ্রসর হইয়া মহাপ্রাণ ক্ষেহরাশি উৎসারিত করিয়া দিল —

"প্ৰভূ, স্বামী,

বৎস, প্রাণাধিক, বৃদ্ধের জীবনধন, এই ভালো, এই ভালো। ......

.....এতদিন

এ বৃদ্ধেরে রেপেছিল বিধি, আজি তব এ মহিমা দেখাবার তবে।"

কুমারসেনের প্রেমেই শংকর কুমারসেনকে চিরদিনের জভ ছাড়িয়া দিল — ছিন্ন শিরকেই শ্রেয় বলিয়া গ্রহণ করিল।

এইবার চরিত্র-পরিকল্পনা সম্বন্ধে এই কথা বলা যাইতে পারে যে "রাজা ও রাণী" নাটকের চরিত্র-স্ষ্টিতে 'প্রকাশ' অপেক্ষা 'বিকাশ'ই লক্ষণীয় হইয়া উঠিয়াছে এবং চরিত্রগুলি ভাব-ক্ষণিত হইলেও, স্থিতিশীল নহে— গতিশীল — অর্থাৎ একই ভাব-বন্ধের আকর্ষণে আবর্তিত হয় নাই। তবে, অনেকস্থলে নাট্যকার আপন উদ্দেশ্য সম্বন্ধে সতর্ক থাকিতে পারেন নাই, এবং পারেন নাই বলিয়াই চরিত্রগুলি

অনেকশ্বলে জৈবিক-প্রায় একক (organic whole) হইয়া উঠিতে পারে নাই এবং কয়েকস্থলে উহাতে অসঙ্গতিও দেখা দিয়াছে।

নাটকপানির ঘটনা-বিক্থাস এবং চরিত্র পরিকল্পন সম্বন্ধে আলোচনা করিবার পরে এইবার নাটকধানির ভাব ও ভাষা সম্বন্ধে আলোচনা করা যাউক।

## নাটকের ভাব ও ভাষা

(ক) নাট্যকার নাটকথানির মুখ্য তত্ত্ব সম্বন্ধে নিক্টেই
লিপিয়াছেন— "বিক্রম তেথানে বাস্তবের সীমাকে লঙ্খন করতে
গিয়ে সভাকে হারিয়েছে। তেথান মধ্যে এই কণাটাই প্রকাশ
পাবার জন্মে স্থাত উপ্তত হয়েছে যে, সংসারের জমি থেকে প্রেমকে
উৎপাটিত করে আনলে সে আপনার রস আপনি জোগাতে
পারে না, ভার মুদ্যে বিরুতি ঘটতে থাকে।

এরা সুখের লাগি চাছে প্রেম, প্রেম মেলে না,

শুধু সুথ চলে যায়

এমনি মায়ার চলনা।"

তারপর, 'তপতী' নাটকের ভূমিকাতেও লিখিয়াছেন—

"বিক্রমের যে প্রচণ্ড আস্তিক পূর্ণভাবে স্থমিত্রাকে গ্রহণ করবার অস্তরায় ছিল, স্থমিত্রার স্ত্যুতে সেই আস্তিকর অবসান হওয়াতে সেই শান্তির মধ্যেই স্থমিত্রার সত্য উপলব্ধি বিক্রমের পক্ষে সম্ভব হল, এইটেই রাজা ও রাণীর মূল কথা।"

(খ) দিতীয়ত, ডা: নীহাররঞ্জন রায় নহাশয় "রাজা ও রাণীর অস্তবের রহস্টি" এইরূপ ধারণা করিয়াছেন —

"বিক্রমন্দেবের চরিত্রকে আশ্রয় করিয়া একটি সভ্য একটি 'আইডিয়া' এই নাটকটির মধ্যে অভিব্যক্তি লাভ করিয়াছে। · · · · · যত-

দিন বিক্রম স্থমিতার প্রতি প্রেমে আত্মকর্ত্তব্য বিশ্বত হইয়া মোহাচ্ছর চইয়া ছিলেন, ততদিন তিনি সতা প্রেমের আভাস লাভ করিতে পারেন নাই; তারপর, একদিন স্থমিত্রাকে নিজেই যথন পথে বাহির হইয়া যাইতে হইল, তথনই তাহার ম্বপ্ল টুটিল, আপনাকে জানঃ সম্ভব হইল, এবং নিজের কর্ত্তব্য-বৃদ্ধিতে-তিনি জাগ্রত হইলেন। কিন্তু এ জাগরণও সত্য জাগরণ নয় ..... বেন এক মোহের আচ্ছরতার ভিতর হইতে মৃক্তিলাভ করিয়া আর এক আচ্ছরতার ভিতর নিজকে ডুবাইয়া দেওয়া! জীবনের রহস্ত প্রেমের রহস্ত এত সহজে তাঁহার কাছে ধরা দিল না, ভাহার জন্ম অনেকথানি नना निष्ठ (र এथन७ द!की...कीवरनद रग-मकान नाएउद कन्न এই উন্মত্ত অভিযান সে-সূক্ষণে কেপোয় ? .....ইলার...স্কত্যাগী মৃত্যঞ্জী প্রেমের পরিচয়ের সন্মুপে বিক্রমের আচ্চরতা যেন স্থান্যে কুয়াসার মত কোথার উবিয়া গেল, তাঁছার সমস্ত চৈত্য এক মুহুরে যেন ফিরিয়া আসিল। ......কিন্তু তাহার পরও প্রেমের রহস্ত, জীবনের রহস্ত যে এখনও অনেক দুরে—এখনও যে তাহার ভক্ত অনেকথানি মুল্য দেওয়া বাকী।.....অংকেপ অন্তত্তাপের আগুনে নিজকে পোডানো হইল কোপায় মূল্পার অগ্নিপরীকার প্রয়োজন তাহার বাকী ছিল: সুমিরাকে মায়দান করিয়া ভাছা প্রমাণ क्तिए इहेन ....."

আমার মনে হর—নাইকের রূপ হইতে উল্লিখিত মর্ম্মার্থ সস্তোহ-জনকভাবে পাওয় যায় না। যাহা পাওয় যায় ভাহা এই যে, মোহগ্রস্ত প্রেম আপন গতিবেগেই আপনার মধ্যে বিকার স্বান্ত করে— বিশ্বের সহিত সামঞ্চন্ত রক্ষা করিতে পারে না বলিয়া বিশ্ব হইতে নিজেই বিচ্ছিল হইয়া পড়ে, এবং সে ওদ্ধ যে প্রেমাম্পদকেই আল্পনাৎ করিয়া বিশ্ব হইতে বিচ্ছিল করিয়া ভৃপ্তি পাইতে চাহে তাহা নহে, তাহার ভোগে ব্যাঘাত ঘটিলেই সে ক্রোথেও আদ্ধ হইয়।
পড়ে, এবং বিশ্বকে আঘাত করিতে যাইয়া শেষ পর্যন্ত নিজকেই
আঘাত করিয়া বসে। মোহ-শ্বভাব ব্যক্তি নিজের ভার-সাম্য রক্ষা
করিতে পারে না এবং পারে না বলিয়াই অতৃপ্তির এবং
অহ্বশোচনার অন্তর্জাহ তাহার অবশুস্তাবী সহচর এবং পরিণাম হয়।
মোহ অতি-ইচ্চার অতি-বেগে অন্ধ, তাই "দেখিতে না পায়
পথ, আপনারে করে সে নিক্ষল।" আর এই প্রেমেরই বিপরীত
আজ্মোৎসর্গ-মহিমান্বিত উদার-শাস্ত মোহ-মুক্ত প্রেম, যে প্রেম
প্রেমাম্পদকে পূর্ণমহিমার উজ্জ্বল মৃত্তিতেই দেখিতে ভালবাসে এবং
প্রেমাম্পদকে গ্রহিমা রক্ষা করিতে যে প্রেমাম্পদকেও ছাডিয়া যাইতে বা
দিতে কুঠাবোধ করে না।

মনস্তত্ত্বের দিক দিয়া বলা যায় যে—চরিত্রের অস্তর্নি হিত ব্যক্তিত্ব-গুলির কোন একটির অতি-বৃদ্ধি, সমগ্র ব্যক্তিটির ভার-সাম্য নষ্ট করিয়া ফেলে এবং ব্যক্তিটি কথনও পরিবেইনীর সহিত স্থমভাবে অভিযোজন করিতে পারে না এবং পারে না বলিয়াই নিজের সর্ব্বনাশ নিজেই শৃষ্টি করিতে থাকে।

এই গেল নাটকের মুখ্য ভাবের আলোচনা — প্রেমতন্ত্বের আলোচনা। ইহার পাশেই, নাটকথানিতে আরো একটি ভাব-ব্যঞ্জনা পাওয়া যায়।

টমসন্ সাহেব যে বলিরাছেন—"It will be at once grasped that the play has a double meaning, it has a political reference, which helps to explain its very considerable measure of popularity on the stage"—ভাষা এই পৰ্যন্তই সভ্য যে নাটকখানির ৰধ্যে রাজনৈতিক অবস্থার ইন্ধিত এবং প্রতিকারের ইন্ধিতও বেশ পাওয়া যায়—বৈদেশিক শাসনের স্বরূপের

এবং স্বাভাবিক ফলের প্রতি বিশেষভাবে আলোকপাত করা চইয়াছে। মন্ত্রী, দেবদত্ত এবং প্রজাদের আলাপ-আলোচনার মধ্যে ব্রিটিশ শাসনের পরোক্ষ বিশ্লেষণ প্রতিফলিত হইয়াছে। মন্ত্রী যথন বলেন— 'বিদেশীর অত্যাচারে জর্জার কাতর কাঁদে প্রজা। অরাজক াজসভাগাঝে ফিলায় ক্রন্দন। বিদেশী অমাত্য যত বসে বসে হারে…', তথন ব্রিটিশ শাসনের স্বরূপটাই আভাসিত হইয়া উঠে; আবার, দেবদত্ত যথন—'জীর্ণচীর ক্ষৃষ্ঠিত তৃষিত কোলাহল'কে উপেক্ষা করিতে বলেন, সেখানেও দীন ভারতীয় জনসাধারণের মৃতি চোথের উপর আসিয়া দাঁডায় এবং রাজা, অমাত্য প্রভৃতির স্মালোচনা করিতে যথন বলেন—"এসেছে বিদেশ হতে রিক্তহত্তে সে কি শুধু দীন প্রজাদের আশীর্কাদ করিবারে হুই হাত তুলে"— তখন ব্রিটিশ শাসকদের মনোভাবের উপরই তীব্রালোক ফেলিয়া উহাকে আলোকিও করা হয়। মোটকথা, ইহাদের উক্তির মধ্যে শোষণ এবং শাস্থের স্বরূপকে খুবই স্থন্ধরভাবে প্রতিফলিত করা इडेशाट्ड। **जात প্रकारम्य गर्भा—कृञ्जतनान व्यक्टि**जासा वरन— "ভিক্ষে করে কিছ হবে না—আমরা লুট করব"। সকলেই—"আগ্ডন" প্রস্তাব গ্রহণ করে, 'রাজা যদি শাস্তর না শোনেন', তথনকার উপায়ও কুঞ্জর স্থির করে—"শাস্তর ছেড়ে অন্তর ধরব।" কি**ছ** সঙ্গে সঙ্গে রাজামুগুহীতদের স্বরূপও প্রকাশ করে— "রাজবাড়ির সিধে থেয়ে থেয়ে ফুলছ।" ধনবন্টন বৈষম্যের বিরুদ্ধেও কাশ্মীরের हाटि त्यम উ छ छ कना स्मथा यात्र। यहां कन दमत निर्मन गकरत्रत विकर তীব্ৰ বিক্ষোভ প্ৰকাশ পায়— "ভূমি রাখতে গম অমিয়ে আর चामि मत्रकृम পেটের बानाय मেইটে হবে ना "-এই ভাব ... এই ভাবশুলি তদানীম্বন রাশনৈতিক চেতনার প্রণেতার অমূকৃল এবং সেই কারণেই চিন্তাকর্ষক। রাজা ও রাণীর মঞ্চ-সাফল্যের নানা কারণের মধ্যে এই ভাবগুলিও অক্সতম এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই। এই রাজনৈতিক ভাবগুলি থাকাতেই টমসন্ সাহেব— 'political reference' দেখিতে পাইয়াছেন।

তারপর--রচনার কথা।

রবীক্ষনাথ যে রচনা-রদের রাজা এ নাউকেও তাহার যথেষ্ঠ পরিচয় পাওয়া যায়। দেবদত্তের বক্র-উক্তিগুলি, শ্লেষের থোঁচা-গুলি যেমন তীক্ষ তেমনি রসালো। তারপর বিক্রমদেব, স্থামিত্রা, কুমারদেন প্রভৃতি গল্পীর চরিত্রগুলি মাঝে মাঝে যে খালক্ষারিক কল্পনায় উচ্চৃদিত আবেগ প্রকাশ করিয়াচে, তাহার শিল্প-চমৎকারিক লক্ষণীয়; ভাব ও ভাষার কার্ক্রার্থ্যে রবীক্ষ্রনাথের রচনা রস-ক্রচির; এ ক্রেপ্ত তাহার কোন দৈল্য দেখা দেয় নাই।

উপসংহারে সংক্ষেপে বলা চলে—'রাজা ও রাণী' একখানি রেসান্তিণি নাটক, ঘটনা-বিস্তাসে রোমাঞ্চকরতা পাকিলেও, আকৃষ্মিক পতন ও মৃত্যু প্রাভৃতি সুল ও রোমাঞ্চকর ঘটনা থাকিলেও, আবেদনের গভীরতা এবং সার্ব্বজনীনতা-ধর্মের শুণে নাটকথানি মেলোড্রামার গণ্ডী, অতিক্রম করিয়া গিয়াছে। তারপর উপআথ্যানটী অবাস্তর না হইলেও যে পরিমাণ স্থান জুডিয়াছে এবং যে পরিমাণ স্থাতপ্রা লাভ করিয়াছে, তাহাতে নাটকের বিষয়-ঐক্যা বেশ একটু আচ্ছর হইয়া পড়িয়াছে। চরিত্র-সৃষ্টি বিষয়ে এই বলা যায় যে, বাক্তিত্বের ধন্দের ক্ষেত্র হইয়া উঠায় কয়েনটি চরিত্র চিত্তাকর্মক হইয়াছে বটে, কিছু কোন কোন ক্ষেত্রে চরিত্র সাম্প্রতিক ভাবের প্রাথান্তে ব্যক্তিত্বের পারস্পরিক দক্ষের জটিলতা তথা গভীরতা হারাইয়া ফেলিয়াছে। ভাবসমুজ্জলতা, বাগ্বিভবতা এবং আবেগ-শক্তি প্রশাসনীয় পরিমাণেই নাটকে প্রকাশ পাইয়াছে। কাব্যিক নাটক ( poetic drama ) হিসাবে 'রাজা ও রাণী' একখানি সার্থককল নাটক।

# রক্তকরবী

## ( गुथवञ्च )

'Symbolism may be defined as the representation of a reality on one level of reference by a corresponding reality on another'.

—Dictionary of World Literature

ভাবাহুভূতিকে ভাষার মাধ্যমে উপভোগারূপে সৃষ্টি করিনার প্রেরণা হইতে কাবা-শিরের জন্ম। এই স্বন্ধি এক প্রান্থে আছে — বাজির আত্মগত ভাবোজাস, যাহ। স্থানে-কালে বিস্তুত নহে, এবং অস্ত প্রান্তে আছে — মহাকারোর মত বহুপটিক ব্যাপকত — স্থান-ও কাল-ব্যাপ্তিব সম্বাহ্যে গঠিত ব্যাপক (মহাকার্য — উপজাসাদি) দুগুকারা বা নাচক যোল আত্মগত ভাবেচ্ছাস নহে বা কোন একটি কাহিনীর সরস বর্ণনা মাজ্র ন্ছে, তেমনি মহাকারের মত বহুপটিক বাপকতা - স্থান-বিস্থার ও কলি-ব্যাপ্তির সম্বায়ে গঠিত ব্যাপ্ক আয়ত্ন। (মুছাকার্ ও উপকাস্থলি ) দেশকারা বা কাউক যেমন আলগত ভাবেছে সেন্ত তেমনি মহাকাব্যের মত বহুপটিক রচনাও নহে। ইহা সেই অমুভবাত্মক জীবন-কথাবই প্রত্যক্ষরৎ প্রকাশ যাত্র স্থানে-কালে ম্বিল্লন্ত তথা মুবিস্থাত হইয়া কাহিনীর রূপ্যেতন লাভ করিয়াতে। वर्षाए नावेक नान:-मधरक-मध्य वाह्नित वाश्विमान कीवन-कशादके প্রতাক রূপায়ন। 'রূপ' মাত্রই দেশ-কালের সামায় আবদ্ধ इहेर्ड वाशा वरहे. सिह हिक इहेर्ड खर्डाक करभद्रहें मिन-कान-সাপেকতা জনিত একধরণের ভাবগত বাস্তবতাও আছে। কিন্ত

বান্তবতা বলিতে আমরা সেই দেশ-কালের সাপেক্ষতাই বুঝি যে, দেশ-কাল কল্লিত নহে — অন্ততঃ বিশ্বাসের মণ্ডলে যাহার সন্তা স্থবিদিত। নাটক বলিতে সাধারণতঃ আমরা এইরূপ দেশ-কাল-সাপেক্ষ জীবনেরই রূপায়ন বুঝিয়া থাকি। ঐতিহাসিক বা সামাজিক নাটকে এই বাস্তবতার মাত্রা যোল আনা না থাকিলেও উহার কাছাকাছি থাকে — পৌরাণিক নাটকে কম থাকিলেও, না-থাকে এমন নহে অর্থাৎ সেথানেও দেশকাল-সাপেক্ষতা থাকে এবং সে দেশ-কালের সন্তা কল্লনায় বা বিশ্বাস-ভূমিতে। মোট কথা এই যে, সাধারণ নাটকে ভাব যে-রূপের মাঝারে অঙ্গ পায়, সেই রূপের বাস্তব প্রকৃত্ব থাকে যথেই।

কিছু এমনও হইতে পারে যে, রূপ ভাবপ্রাধান্তের চাপে দেশ-কাল-সাপেক্ষতা হারাইয়া ফেলিতে পারে — লৌকিকতা বুক্তিবৃক্ততা বা সম্ভাব্যতার প্রতি লক্ষ্য না রাথিয়া ভাবকেই বিলক্ষ্ প্রাধান্ত দেওয়া যাইতে পারে। এই রীতিরই বিশেষ পরিণাম রূপক नांठेक। ज्ञापक नांठेरक चारताथ चरशका चारतारभात्रहे धाराजा। ভাব-সত্যকে অভিব্যক্ত করাই এথানে মুখ্য উদ্দেশ্য। রূপের বাস্তবতা — অর্থাৎ লৌকিকতা, কার্য্যকারণনিয়মামুগতা প্রভৃতি নানাবিধ উচিত্য রূপক নাটকে অতীব গৌণ। ভাব-সত্যের ব্যঞ্জনার জ্ঞায় যতটুকু রূপস্পর্শ দরকার, এই রচনায় রূপের সংযোগ ততটুকুই। ১৮৮৬ খ্রীষ্টাব্দে ফরাসী "সিছলিট্রা" রূপক কবিতা সম্বন্ধে যে ইস্তাহার বোৰণা করিয়াছিলেন তাহার ভাষায় — "Symbolist poetry seeks to clothe the Idea with a sensory form which, however would not be its own end,......Thus in this art......all concrete phenomena are mere sensory appearances designed to represent their esoteric affinities with primordial Ideas."

ডাঃ নীহাররঞ্জন রায় মহাশয়ের ভাষায়— "সে স্পষ্টির মধ্যে বান্তব ঘটনা বা বান্তব নরনারীর সত্যকার কোন স্থান নাই; নাটকের প্লটের, তাহার নরনারীর গতির বা কর্ম্মের কোন প্রাধান্ত সেধানে নাই বলিলেও চলে।" রূপকের বড় এবং প্রধান ধর্মই রূপের ব্যক্তনা দারা ভাব-সত্যের উপস্থাপনা। এ সম্পর্কে এইরূপ অফুসিদ্ধান্ত করা যায়—

(ক) রূপক নাটকের বিষয়-বস্তুভাব-রহস্ত বা ভাবতত্ত্ব (The Ideas)। এই ভাবতত্ত্ব শুধু আধ্যান্থিকই হইবে এমন কণা নাই, সামাজিক বা প্রাকৃতিক ভাব-রহস্তও হইতে পারে; এই বিষয়বস্তু এই অর্থেই অরূপ যে, ইহা একটা ভাব (Idea) — ভাব-লোকেই ইহার জন্ম।

ভাঃ শ্রীবৃক্ত নীহাররঞ্জন রায় মহাশয় রূপকের বিষয়-বস্থর আলোচনা প্রসঙ্গে লিপিয়াছেন — "আমাদের চিতে এক এক সময়ে এক একটা কয়নাভূতির স্পর্শ আগিয়া লাগে, এমন একটা রাজ্যের আভাস আমরা পাই যাহাকে এই দৃশ্য বাস্তব জগতের সংস্পর্শে আনিয়া কিছুতেই রূপ দেওয়া যায় না, যে-রাজ্যের সঙ্গে আমাদের এই প্রতিদিনের সংসারের কোন মিল, কোন যোগ নাই, অথচ মনের মধ্যে এই অম্বভূতি এত তীর, এত প্রবল, এত সত্যায়ে কিছুতেই এড়ান যায় না, তাহাকে স্বীকার না করিয়া উপায় নাই, এই যে কয়নাভূতি ইহার আভাস মাম্বকে দিতে হইবে।" ডাঃ রায়ের এই মন্তব্যটি আধ্যান্ত্রিক ধারণা বা কয়নাভূতি সংক্ষেই সত্যা। কিছু রূপক নাটক কেবল আধ্যান্ত্রিক সত্যেরই প্রতিভাত রূপ, এমন সিদ্ধান্ত করা চলে না। যে-কোন ভাব-সত্যকেই রূপে স্ববিশ্বত্ত করা যাইতে পারে। বড় বড় রূপক-কাব্য আধ্যান্ত্রিক বিষয়-বন্ধ অবলখনে রচিত হইলেও উহাই রূপক-কাব্যের প্রক্ষাত্র বিষয়-বন্ধ লহে। রাশিয়ার বিশ্বাতে

সমালোচক ডি. মেরেজকোভ্স্থি সিম্বলিজমের পক্ষ সমর্থন প্রসক্ষে থাছা লিখিয়াছেন তাহাতেও বড় কথা — "mystical content." অবশ্র — "The aridity for that which has never before been experienced, the pursuit of elusive shades, of the obscure and unconscions in our sensibility......"-র কথাও তিনি লিখিয়াছেন। যাহা হউক, অতীক্রিয় অমুভূতি এবং প্রক্রিয় অমুভূতি উভয় প্রকার অমুভূতিই রূপকের বিষয়-বস্তু হইতে পারে — এইরূপ সিদ্ধান্থই স্মীচীন।

- (২) তারপর, রূপক নাটকের চরিত্র এক একটা ভাবাদর্শের প্রতীক—স্তরাং ভাবাদর্শের ব্যক্তনা সৃষ্টি করিতে পারাই চরিত্রের উদ্দেশ্য; সেই উদ্দেশ্য সিদ্ধির পরিমাণের তারতম্য অন্থপাতেই উহাদের সার্থকতা। এই নাটকের চারিত্রিক আকর্ষণ দক্ষময়তায় নহে ভাবপ্রাণভায়—ভাবব্যঞ্জনার ক্ষমতায়। ইহারা দেহ ধারণ করে বটে, কিন্তু দেহগুলি বান্তব বায়ুমগুলের অপেক্ষা ভাব-বায়ুরই বেশী অধীন। ইহারা নামে বাস্তব, কার্য্যে অবান্তব। এক কথায়, ইহারা "ভাবে-ভরা ফারুস"।
- (৩) ঘটনা-সংস্থাপনে এথানে কোন কাৰ্য্য-কারণ-তত্ত্বে বাধ্য-বাধকতা নাই। ভাবটিকে অভিব্যক্তিত করিতে যাহা যাহা আবশ্যক, তাহা ঘটাইতে পারিলেই ঘটনা-সংস্থাপনের উদ্দেশু সার্থক। উচিত্য-অনৌচিত্যের প্রশ্ন এথানে অবাস্তর। ভাবোপস্থাপনায় উহার কার্যাকারিতা কতটুকু তাহাই প্রধানতঃ বিবেচ্য।
- (৪) রূপক নাটকের রস সাধারণ রস নহে, ভাবাহুভূতিজনিত একপ্রকার বিশেষ আনন্দই উহার আত্মা, এক কথায় বলা চলে— 'ভাব'-রস। এ সম্বন্ধে অঞ্জিত চক্রবন্তী মহাশয় যাহ। বলিয়াছেন ভাহা শ্বরণ করা যাইতে পারে, "কতকগুলি রস—যাহ। কাব্যের

বিষয়ীভূত বলিয়া নির্দিষ্ট আছে—তাহাদের সম্বন্ধে আমরা নিশ্চিষ্ট আছি, কিন্তু সেই রসগুলির মধ্যেই যে মামুষের সমস্ত হৃদয়াবেগের প্রকাশ নিঃশেষিত তাহা নহে; প্রেম, ভক্তি, করুণা, সৌন্দর্যাবোধ প্রভৃতি যে রসোদ্রেক করে তাহার ধারণা আমাদের মনে স্কুম্পাই, কিন্তু অনন্তের জন্য পিপাসা যে রসকে জাগায় তাহার ধারণা তো তেমন স্পষ্ট নহে।"

#### রূপকবাদের ক্রমধারা

অলক্ষার হিসাবে রূপকের প্রয়োগ খুবই প্রাচীন, তেমনি প্রাচীন রূপক-কাহিনী ও কাহিনীর রূপক-ব্যাখ্যা। অরূপকে রূপের মধ্যে ধরিবার চেষ্টা হইতে, স্থারিচিতের মাধ্যমে অপরিচিতকে চিনাইবার চেষ্টা হইতে—বাস্তবের সাহাথ্যে অবাস্তবের রূপায়িত করিবার চেষ্টা হইতেই রূপকের জন্ম।

সাহিত্য-রচনারীতির শাধারপে মতবাদটি ১৮৮৬ খ্রীষ্টাব্দে প্রথম বিখোষিত হয় ('Pigaro'-তে); সাহিত্যক্তে বাহারা "ডেকাডেন্ট" নামে পরিচিত ছিলেন (২০ বছর আগে থেকেই) তাঁহারাই এই ঘোষণা প্রকাশ করেন। \*

ফরাসী দেশকেই এই আন্দোলনের জন্মভূমি বলা যাইতে পারে কারণ এই দেশেই (ক) বুদেলেয়াবের সনেটে (Les Correspondences) স্কুডেনবর্গের মতবাদ (Theory of Corres-

<sup># &</sup>quot;Symbolist poetry seeks to clothe the Idea with a sensory form which, however, would not be its ewn end,......Thus in this art......all concrete phenomena are mere sensory appearances designed to represent their esoteric affinities with primordial Ideas." ( २३৮ गृ: स:)

pondences) পরিপোষিত হয়। তারপর বুদেলেয়াবের পদার অন্থারণ করেন (খ) আর্থার রিম্বুদ (Arthur Rimbaud) এবং তাঁহাকে অন্থারণ করেন (গ) তারলেন্ (Verlaine) ও (ঘ) ব্যালাসে (Mallarsie)। ১৮৮৬ গ্রীষ্টাব্দে নবীন সাহিত্যিকরা এই ম্যালাসে এবং তারলেন্কে খুঁজিয়া বাহির করেন এবং নিভেদের নেড্-পুরুষরূপে দাঁড় করান। এক দল হইলেন—"ম্যালাসে -পদ্বী", আর এক দল হইলেন—"ভারলেন্-পদ্বী"। তারলেন্-পদ্বীদের মধ্যে (২) Le Cardonnel, (২) Somiain, (৩) Mikhael, (৪) Ridenbach. (৫) Maeterlink অপ্রগণ্য, আর ম্যাল্যাসে -পদ্বীদের মধ্যে অপ্রগণ্য (২) Ghil, (২) Dubus, (৩) Mockel, (৪) Manclair, (৫) Merrill, (৬) Verherren, (৭) Kahu, (৮) Laforgue প্রভৃতি।

এই আন্দোলন নানাদেশে ছড়াইয়া পড়িল অতি অবিলম্বেই। এক এক দেশে এক এক নামে দেখা দিল। ইংলণ্ডে ইহাদের নাম 'ডেকাডেণ্ট', আমেরিকায় 'ইমেজিষ্ট এবং সিম্বলিষ্ট', স্প্যানিশ আমেরিকায় এবং স্পেনে 'মডানিস্ট্যাস্' (Modernistas)।

রাশিয়াতেও এই আন্দোলন প্রসারিত হইতে বিলম্ব করে নাই।
'নবম দশকে' এই আন্দোলন আন্তর্জাতিক হইয়া উঠিয়াছিল। ডি.
মেরেজকোভ্রি (জন্ম ১৮৬৫) প্যারিস হইতে দেশে ফিরিয়াই
"নতুন রীতি"র পক্ষে প্রচার করিতে লাগিলেন। তিনি লিখিলেন, এই
ন্তন রীতি "which reflects the vague longing of an entire
generation arising from the depths of the modern
European and Russian spirit.......we are witnessing
the great and significant struggle between two views
of life, two diametrically opposite conceptions of the

world. In its ultimate demands, religious feeling clashes with the latest deductions of experimental science, and modern art is characterised by this principal elements: mystical content, symbols, and the development of artistic sensibility—which the French writers have rather cleverly called—Impressionism. The aridity for that which has never before been experienced, the pursuit of elusive shades, of the obscure and unconscious in our sensibility is a characteristic feature of the ideal poetry of the future (Russian Literature—page 187).

রাশিয়ায় (1) Merezkovsky, (2) Constantiv Balmont, (3) Vyacheslar Ivanov, (4) Bryusov (1873-1924), (5) Andrei Byely (1880-1934), (6) Alexander Block (1880-1921) প্রভৃতি এই আন্দোলনের প্রবক্তা।

আয়ারল্যাণ্ডে এই আন্দোলন ইয়েটস্ (Yeats), সিন্জ (Synge), পলভিনসেণ্ট্ ক্যারল্ প্রভৃতির নাট্য-রচনায় প্রকাশিত হইয়াছে। বিশেষতঃ ইহা Anton Chekhov, Engene O'Neil, Philip Barry প্রভৃতির নাট্য-রচনায়, জ্যেস্ (Joyce), ভূলিস্ রোমেন্স (Jules Romains) প্রভৃতির উপস্থাসে, এবং ইলিয়টের কবিতাদিতে অভিব্যক্ত হইয়াছে।

ভারতবর্ষে রবীক্সনাথের নাটিকায় এই রচনা-রীভির চমৎকার অভিব্যক্তি দেখা গিয়াছে। প্রতীচ্য ভূখণ্ডে রপক-নাটক লিখিয়া থাকারা খ্যাতিলাভ করিয়াছেন তাঁকাদের মধ্যে ষ্ট্রীগুবার্গ, মেটারলিঙ্ক, ইয়েটস্ আক্রিফ্, হাউপট্য্যান, জেরোম্ কে জেরোম্, চার্লস ব্যান কেনেডি, পারসি ম্যাকেণ্ড প্রভৃতি উল্লেখযোগ্য। প্রাচ্য ভূখণ্ডে রবীক্সনাথ এক না হইলেও, অধিতীয়।

## রক্তকরবী

১৩৩০ সালের গ্রীষ্মকালে শিলঙ-বাসকালে রবীক্ষনাথ "যক্ষপুরী"
নামে একধানি নাটক লেখেন। কিন্তু "যক্ষপুরী" পার্জুলিপি
অবস্থাতেই "নন্দিনী" মৃতি পরিগ্রহ করিতে বিলম্ব করে নাই, আবার
যপন ১৩৩১ সালের আখিন নাসের প্রবংসীতে সংষ্কৃত রূপে ইহা
প্রকাশিত হয়, তথন উহা 'নন্দিনী'-বেশ ত্যাগ করিয়া "রক্তকরবী"
রূপ ধারণ করে।

'যক্ষপুরী'—'নিন্দিনী' — 'রক্তকরবী', কোন্ নামটি ধারণ করিলে নাটকথানি সার্থকনামা হয়, এই প্রশ্ন সহছেই জাগিতে পারে, এবং নাম-পরিবর্ত্তন করিয়াই রনীজনাপ এই প্রশ্নের বেশী অবকাশ দিয়াছেন। ডাঃ নীছাররঞ্জন রায় মহাশয় 'নাম লইয়া বিত্রত হইবার কিছু কারণ নাই' বলিয়াও চনু'-যোগে লিথিয়াছেন "আমার মনে হয় 'য়ক্ষপুরী' নামটি এই নাটকের পক্ষে সার্থকতর ছিল, যদিও 'রক্তকরবী' নাম অধিকতর কবিতাময়।" কিছু ডাঃ রায়ের মন্তব্যটি সমর্থন-যোগ্য হইতে পারে নাই। নাটকথানির উদ্দেশ্ত সম্বন্ধে একটু অবহিত হইলেই দেখা যাইবে যে 'য়ক্ষপুরী' 'দানবের পটভূমিকা' মাত্র। রবীজ্বনাথের ভাষায় বলা যাউক — "এইটি মনে রাশুন, রক্তকরবীর সমন্ত পালাটি 'নিন্দিনী' ব'লে একটি মানবীর ছবি। চারিদিকের পীড়নের ভিতর দিয়ে তার আত্মপ্রকাশ।" 'পশ্চিম যাত্রীর ভায়ারি'তে রবীজ্বনাথ স্পষ্টভাবেই জানাইতে চেষ্টা করিয়াছেন— "বক্ষপুরে পুক্ষের

প্রবিশ শক্তি মাটির তলা থেকে সোনার সম্পদ ছিল্ল করে করে আনছে।
নির্ভূর সংগ্রহের বৃদ্ধ চেষ্টার তাড়নায় প্রাণের মাধুর্য্য সেখান থেকে
নির্বাসিত।
ক্রেন ত্রমন সময় সেখানে নারী এল, নিন্দনী এল, প্রাণের
বেগ এসে পড়ল যন্ত্রের উপর, প্রেমের আবেগ আঘাত করতে লাগল
বৃদ্ধ তৃশ্চেষ্টার বন্ধনজ্ঞালকে! তথন সেই নারীশক্তির নিগৃঢ় প্রবর্ত্তনায়
কী করে পৃক্ষব নিজের রচিত কারাগারকে ভেঙ্গে ফেলে প্রাণের
প্রবাহকে বাধামৃক্ত করবার চেষ্টায় প্রবৃত্ত হল, এই নাটকে তাই বর্ণিত
আছে।

অতএব একথা নিঃসন্দেহে বলা চলে যে, যেছেতু যক্ষপুরী নাটকের পটভূমি মাত্র, সেই হেতু পটভূমি অপেকা 'উদ্দেশ্য' অন্থযায়ী নামকরণই অধিকতর যুক্তিবুক্ত। তবে কি 'নন্দিনী'ই সার্থকতম নাম ? তাই যদি হইবে. তবে 'রক্তকরবী' নাম দিলেন কেন ?— তথু কি 'কবিছময়' করিবার জন্তই 'রক্তকরবী' নাম দেওয়া হইয়াছে ? না। রবীক্রনাথ যতই বলুন — "সমস্ত পালাটি 'নন্দিনী' বলে একটি মানবীর ছবি" এবং "আমার রক্তকরবীর পালাটিও রূপক-নাট্য নয়"—আসল কথা এই যে, নন্দিনী সামান্তই মানবী এবং অধিকাংশই 'কয়না', আর রক্তকরবী পালাটিও বাঁটি রূপক-নাট্য এবং সেই রূপক-নাট্যর মূল বিষয় — সহজ-যোগের আনন্দেই মূক্তি এবং সেই মুক্তিতেই আনন্দ ও সৌন্দর্য্য, আর অন্থরন্থ বীধনহারা রক্ত-রালা প্রাণই সেই মৃক্তির বিজয়কেতন বাহন। 'রক্তকরবী' আনন্দময়ী ও সৌন্দর্যায়ী ও প্রাণমন্তী বিজয়কেতন; তাই, আনন্দ-মৃক্তির প্রতীক 'রক্তকরবী'ই রূপকনাট্যথানির সার্থকতম সংকেত।

## নাট্য-পরিচয়

প্রথম সংস্করণ রক্তকরবীর 'প্রস্তবনা'র কবি বিবৃতি দিরা

জানাইরাছেন — "আবার পালাটকে যারা শ্রদ্ধা সহকারে ওনবেন ভারা জানবেন এটিও সত্যমূলক। ......এটুকু বললেই রুপেট হবে বে. কবির জ্ঞান-বিশাস মতে এটি সত্য"।— আরো বিশেষভাবে জানাইরাছেন — "আমার রক্তকরবীর পালাটিও রূপকনাট্য নর। ..... এইটি মনে রাখন, রক্তকরবীর সমস্ত পালাটি 'নলিনী' বলে একটি মানবীর ছবি। চারিদিকে পীড়নের ভিতর দিয়ে তার আম্প্রকাশ। কোমারা বেমন সংকীর্ণতার পীড়নে হাসিতে অশ্রত কলখনিতে উর্কে উচ্চুসিত হয়ে ওঠে তেমনি। সেই ছবির দিকেই যদি সম্পূর্ণ করে ভাকিষে দেবেন তা-হলে হয়তো কিছু রস পেতে পারেন।"

অত এব বড় প্রশ্ন — নাটকখানি কি ক্লপক-নাট্য নছে ? বাশুবিক যাহা 'নত্যমূলক' তাহাকে 'রপক' বলা কেন গ আশ্চর্য্যের কথা এই যে, काम नमात्नाहक है त्रे बिमाएयत निर्देशन अक्षे कालन करतेन नाई - नाहेकबानिक जलक-नाह्यज्ञालके खहन कतिशाहन अवः ध्व সঙ্গভাবেই করিয়াছেন। রবীক্রনাথ যে অর্থে ইহাকে 'সভাগুলক' बिनिशार्टिन रत व्यर्थ खरे रय, घटेनाहि 'चरहे याका नव मजा नरह' वह चंद्रबंह मला, आह एहात क्याशन कवित महाम् परः एहा প্রকৃত ভগতের চেয়েও সভা। নাট্যকার স্পষ্টই জানাইয়া দিয়াছেন ---"এর ঘটনাটি কোবাও ঘটেছে কি না ঐতিহাসিকের পরে তার প্রমাণ দংগ্রছের ভার দিলে পাঠকদের বঞ্চিত হতে হবে।" অর্বাৎ ইই। वर्ष-मुक्ता महरू, "कवित स्नान-विद्यान महक" मुक्ता — कवि-नेका। अरे ভাব-সভাকে নাট্যকার যে রূপের আত্ররে উপস্থাপিত করিরাছেন. তাহা প্রকৃত বান্তব রূপের মর্ব্যাদা শাভ করে নাই -- সংকেতট্টকুর মধ্যেই উহার সমস্ত সম্ভাবনা আবদ্ধ হইরা আছে। রূপকৈ আছের कविश ভাবেরই প্রধান হইয় পড়া - রূপক-নাট্যের এই প্রধান नक्ष्मिं नांहेटकत म्रक्सांट्य शतिष्कृते। व्यथिक क्षणक-नांहेटक व्य ধরণের কুহেলিকা ভাসিরা বেড়ার — চরিত্রগুলি যেরূপ "ছায়ায় যেন ছায়ার মড বায়" এই নাটকেও সেই কুহেলিকার জালের ভিডরে। নন্দিনীর সঙ্গে ভাষার আলাপ-আলোচনা, নন্দিনীর নিজের গতিবিধি — সবই ঠিক ছায়ায় যেন ছায়া। ছতরাং রবীজনাথের মৌধিক বায়ণ সজ্পের নাটকথানিকে আমরা 'রূপক-নাট্য' রূপেই গ্রহণ করিব। কায়ণ নন্দিনীকে ওধু "মানবীর ছবি" রূপে দেখা অসম্ভব। তবে কি নাটক-খানিতে ভাব-রস ছাড়া রচনা-রস ছাড়া হাদয়-রস পাওয়া যায় না ? রবীজনাথ নিজেই এ প্রারের জবাব দিয়াছেন এবং রসের কর্মধারাটির প্রতি দৃষ্টিও আকর্ষণ করিয়াছেন —

"এইটি মনে রাধ্ন, রক্তকরবীর সমস্ত পালাটি 'নন্দিনী' বলে একটা মানবীর ছবি। তেই ছবির দিকেই যদি সম্পূর্ণ করে তাকিয়ে দেখেন, তা-হলে হয়ত কিছু রস পেতে পারেন। নরতো রক্তকরবীর পাপড়ির আড়ালে অর্থ ধু জতে পিয়ে বছি অনর্থ ঘটে তাহলে তার দায় কবির নয়।" কিছু কথা এই বে, রবীজনাথ বদিও দাবী করিয়াছেন — 'আমার নাটকও একই কালে ব্যক্তিগত মাছুবের আর মাছুষগত শ্রেণীর' তবুও এই শ্রেন্টিই বড় আকারে জাগে — নাটকথানি সত্যই কি ব্যক্তিগত মাছুবের হইয়া উঠিতে পারিয়াছে? নন্দিনী ভৌগোলিক স্থিতিতে, ব্যবহারিক নীতিতে, মানসিক বা আছুভাবিক গতি-শ্রেক্তিতে সত্যই কি 'ব্যক্তিগত মাছুবের তারে কাল্পত মাছুবের কার বে ভাবে কাল্প করে, নন্দিনীর স্থান্ধর কি সেই তাবেই কাল্প করিয়াছে? অবশ্ব নন্দিনীর স্থান্ধর কি সেই তাবেই কাল্প করিয়াছে? অবশ্ব নন্দিনীর স্থান্ধর জিলেই আত্বিয়াতিক না পাঙ্রা যায় এমন নহে।

নন্দিনী কিলোর্নের ইংখ সহিতে পারে না, রাজার বিক্রী জার্নটা ছি ডিয়া কেনির্না নাল্লটাকৈ উত্তার করিতে তাতার ইজা জাগে — সে কোন বাধাই মানিতে চাহে না, রঞ্জনের সঙ্গে মিলনের আকাজ্রান্ধ তাহার মনে পুলক জাগে — আনন্দে মন ভরিয়া উঠে, অমুপ-উপমন্থ্যকে কছুকে দেখিয়া বেদনায় তাহার অন্তর কাটিয়া যায়, পালোয়ানকে বাঁচাইবার জন্ত তাহার কত আন্তরিক সমবেদনা — বিশুর জন্ত তাহার মন উৎকত্তিত হয়, রাজার বিরুদ্ধে, সর্জারের বিরুদ্ধে সে নিভীক প্রতিবাদ করে — মৃত-রঞ্জনের জন্ত তাঁহার করণ শোকোজ্বাস জাগে। এতগুলি হুদয়-ভাবের স্পাদন নন্দিনীয় মধ্যে পাওয়া যায় বটে, কিছ স্পাদন যে-পরিমাণে থাকিলে ছায়ী-ভাব-বন্ধ হইতে ভাবাবেগ উদ্রিক্ত হইয়া হুদয়কে আপ্লুত করিয়া রাধে, সেই পরিমাণ স্পাদন-আবেদন নাটকে পাওয়া যায় না। যাহা পাওয়া যায় তাহার যথার্ধ পরিচয় — রস নহে, রসাভাস ঃ তবে — "রসভাবোঁ তদাভাসোঁ ভাবন্ত প্রশ্মাদমৌ।

निक्कः भচলতা চেতি দর্কেহাপি রসনাত্রসা: ॥"

অর্থাৎ — রস, ভাব, রসাভাস, ভাবাভাস, ভাব-প্রশম, ভাবোদর, সদ্ধি, শচলতা — সব কিছুই রসস্টের অংশ, অতএব রস বিলিয়াই প্রায় — এই কথা খীকার করিলে খীকার করিছেই হইবে যে নাটকথানিতে রস আছে। তাই প্রশ্ন, সেই রসের ব্দ্ধাপ কি ? কেই বা সেই রসের অবলঘন বিভাব ? নাট্যকার নাটকের কেন্দ্রীয় চরিত্রের প্রতি নিজেই অন্থূলি নির্দেশ করিয়াছেন — এবং নন্দিনীই সেই চরিত্র। স্বভরাং অন্থসদ্ধান করিতে হইবে — কোন্ খারীভাব নন্দিনীকে অবলঘন করিয়া রসপরিণতি লাভ করিয়াছে — নন্দিনীর মধ্যে কোন্ ভাবটি প্রধানতঃ অভিব্যক্ত হইয়াছে। আমরা জানি, নন্দিনী ভাবের প্রতীক, কিছু আমরা ইছাও দেখি যে নন্দিনী হলরের যোগেও অনেকের সঙ্গে যুক্ত এবং বিশেষতঃ রশ্বনের সহিত ভাহার প্রাণের বোগ — প্রেমের

্বাগ। নন্দিনী প্রাণের ম্পর্শ দিরাছে অনেককেই, কিন্ত প্রাণ দিরাছে সে কেবল রঞ্জনকে। সেই দিক দিরা নন্দিনীর স্থারীভাব — রভি; এবং নাটকথানির রস — বিপ্রলম্ভ শৃলার। কারণ রঞ্জনের সঙ্গে নন্দিনীর বাস্তবিক মিলন ঘটিতে পারে নাই।

বিচ্ছেদ-বেদনায় নন্দিনী ব্যাকুল হইয়া বলিয়াছে—"তবে আমাকে ওই বুমেই বুম পাড়াও। আমি সইতে পারছিনে।" বিচ্ছেদ-চেতনা ভাব-সন্মিলনের আকাজ্ফার হারা শেষ পর্যন্ত আছের হইয়া গেলেও করুণ-মূচ্ছনার রেশ শেষ পর্যন্তই পাওয়া যায়।

### তত্ত-পরিচয়

কে) নাট্যকার প্রথম সংস্করণের ভূমিকার নিবেদন করিরাছেন—"যেটা গুঢ় তাকে প্রকাশ্ত করলেই তার সার্থকতা চলে যার' — এবং সতর্ক করিয়াও দিয়াছেন — "রক্তকরবীর পাপড়ির আড়ালে অর্থ গুঁজতে গিয়ে যদি অনর্থ ঘটে তা হ'লে তার দায় কবির নয়।' এক কথার 'গোপনে যে-অর্থ আছে তার ঝুঁটি ধরে টানাটানি' করিতে নাট্যকার নিবেধই করিয়াছেন। কিন্তু সমালোচকরা যে কত নিরুপার, নাট্যকার ভাহা উপলব্ধি করেন নাই, করিলেই দেখিতে পারিতেন যে, গুঢ়কে প্রকাশ করিতে পারাই তাহার বড় সার্থকতা — গোপনে যে-অর্থ আছে, তাহার ঝুঁটি ধরিয়া টানাটানি না করিলে সমালোচকের নিজের ঝুঁটিই থাকে না। এই কারণেই কেইই ভাহার নিবেদনে সাড়া দেন নাই এবং নাট্যকার নিজেও গোপন অর্থের ঝুঁটি ধরিয়া টানাটানি না করিয়া সারেন নাই। (একবার বারোয়ারি-সভায় দাড়াইয়া করিয়াছেন — একবার 'পশ্চিমবাত্রীর ভারেরি'তেও করিয়াছেন)।

নাট্যকার প্রথম সংহরণের ভূমিকার যে তথ্টি বিহৃত করিরাছেন ভাহাকে এক কথার,—সমাজসংস্থাগত তত্ত্ব বলা চলে। তাঁহার ভাষার—"আমার পালায় একটি রাজা আছে। তাতে । বৈজ্ঞানিক শক্তিছে মাস্কবের হাত পা মুখ্য অদৃগ্রভাবে বেছে গেছে। আমার পালার রাজা সেই শক্তি-বাহুলোরে যোগেই গ্রহণ করেন, প্রাস করেন——একই নীড়ে পাপ ও পাপের মৃত্যুবান লালিড় হয়েছে। আমার স্বল্লায়তন নাটকে রাবণের বর্তুমান প্রতিনিধিটি এক দেহেই রাবণ ও বিভীষণ, সে আপনাকেই আপনি পরাস্থ করে।——(রাজার এই ধর্মটি সমালোচক্রদের দুটি এড়াইয়া গিয়াছে)।

·······যকের ধন মাটির নীচে পোঁতা আছে। এখানকার রাজা পাতালে স্তৃত্ব করে সেই ধন হরণে নির্ক্ত। তাই আদর করে এই পুরীকে সমজদার লোকেরা ফকপুরী বলে।·····

কর্ষণ-জীবী এবং আকর্ষণ-জীবী এই ছই জাতীয় সভ্যতার মধ্যে একটা বিষম দক্ষ আছে । কৃষিকাজ থেকে হরণের কাজে মাছ্যকে টেনে নিয়ে কলিয়ুগ কৃষিপল্লীকে কেবলি উজাড় করে দিজে। তা-ছাড়া শোষণজীবী সভ্যতার স্থুধাত্তকা ছেবছিংসা বিলাসবিত্রম স্থানিকিত রাক্ষসেরই মড়ো। । । আরো একটা কথা মনে রাথতে হবে — কৃষি যে দানবীয় লোভের টানেই আশ্ববিশ্বত হচ্ছে । , নইলে গ্রামের পঞ্চবট্টোয়াশীতল কৃতির ছেড়ে চাষীরা টিটাগড়ের চটকলে মরতে আসবে কেন। । (রবীজনাথের মতে) এইটুকু নাটকের সামাজিক ব্যক্ষা; ইছা ছাড়া 'পশ্চিম যাত্রীর ডায়রি'তে রবীজনাথ আরো একটি তল্পের ক্ষান দিয়াছেন; উছোর ভাষায় — "নারীর ভিত্তর দিয়ে বিচিত্র রসমন্ধ প্রাণের প্রবর্জনা যদি প্রক্ষের ইত্তরের মধ্যে সঞ্চারিত হরার বাধা পান, তা হলেই তার স্থাইতে ব্রের প্রাণাভ ঘটে। তথ্ব মান্ত্রৰ আপনার স্থাই মুদ্ধের স্থাবাতে ক্রেলি পীড়া হেনু,

পীড়িত হয়। শক্ষপ্রে প্রকরের প্রবদ শক্তি মার্টির তলা থেকে সোনার সম্পদ ছিল করে আনছে। নির্ভূর সংগ্রাহের কুন্তু চেটার তাড়নার প্রাণের মার্ব্য সেখান থেকে নির্কাসিত। সেখানে অচিলাতার জালে আপনি জড়িত হরে মাছর বিশ্ব থেকে বিদ্ধিন। তাই সে ভ্লেছে, সোনার চেয়ে আনন্দের দাম বেশী; ভ্লেছে, প্রতাপের মধ্যে পূর্বতা নেই, প্রেমের মধ্যেই পূর্বতা। সেখানে মান্নুবকে দাস করে রাখবার আয়োজনে মান্নুব নিজেকেই নিজে বন্দী করেছে। এমন সময়ে সেখানে নারী এল, প্রাণের বেগ এসে পড়ল যয়ের উপর, প্রেমের আবেগ আঘাত করতে লাগল কুন্তু হুশ্চেটার বন্ধনজালকে। তখন নারীশক্তির নিগৃচ প্রবর্তনার কী করে পুরুষ নিজের রচিত কারাগারকে ভেঙে ফেলে প্রাণের প্রবাহকে বাধায়ক্ত করবার চেটার প্রবৃত্ত হল. এই নাটকে তাই বর্ণিত আচে।"

এই ভাষাটির তাৎপর্য্য এই যে—নারী-শক্তিই (নারী-মহিমা)
প্রেক্কত প্রাণশক্তি— এবং প্রেমশক্তি; আর এই ভাষা দ্বীকার করিলে,
রক্তকরবীর তত্ত্ব নারী-মহিমায় পর্যাবসিত হয়—তথা প্রতাপ ও প্রেমের
তত্ত্বের কথা হইয়া দাঁড়ায়। (আমরা দেখাইতে চেটা করিব যে এই
ভল্কটির সহিত নাটকে-বণিত বিষয়ের পূর্ণ সক্ষতি পাওয়া যায় না)।

প্রকাশ সেই যক্ষপুরীতে নাই। প্রেম ও সৌন্দর্য্য হইতেছে জীবনের প্রকাশের সম্পূর্ণ রূপ-নন্দিনী তাহার প্রতীক; এই নন্দিনীর আনন্দ-স্পর্শ রাজা পান নাই তাঁহার লোভের মোহে, সন্ন্যাসী পান নাই ভাঁহার ধর্মসংস্কারের মোহে, মজুররা পায় নাই অত্যাচার ও অবিচারের লোহার শিকলে বাধা পড়িয়া, পণ্ডিত পায় নাই তাহার পাণ্ডিতোর এবং লাসন্থের মোহে। এই যক্ষপুরীর লোহার জালের বাছিরে প্রেম ও সৌন্দর্য্যের প্রতীক, প্রাণশক্তির প্রতিমৃত্তি নন্দিনী হাতচানি দিয়া সকলকে ডাকিল, যকপুরীর কারাগারের ভিতরে এক মৃহুর্তে नकत्न ठक्कन रहेशा छेठिन, मुक कीरनानत्मत्र व्यर्ग नकत्नत्र त्मरह ষনে লাগিল .....। রাজা নন্দিনীকে পাইতে চাহিলেন যেমন করিয়া তিনি সোনা আহরণ করেন তেমন করিয়া, শক্তির বলে কাড়িয়া লইয়া পাওয়ার মতন করিয়া, ধরিয়া ছুঁইয়া পাওয়ার মতন করিয়া: কিছ তেমন করিয়া প্রেম ও সৌন্দর্যাকে লাভ করা যায় কি ? নন্দিনীকে তিনি তাই পাইয়াও পান না .....এমন যে মোডল সে-ও বিচলিত হইল, সে-ও নন্দিনীকে ভালবাসিল, কিন্ত जाहा श्रकाम পाहेन विद्याद्यत यथा निया······এह कीवनानत्मत कुल एमिया, প্রাণপ্রাচুর্যোর মধ্যে বাঁচিবার জন্ত সকলেই ব্যাকুল इहेब्रा काल्यत वाहित्तत मिरक हां वाफ़ाहेल। निमनी तक्षनरक ভালবাদে, निमनीर तश्रदनत गर्या এर প্রেম জাগাইয়াছে; কিন্তু সে তো যন্ত্ৰের বন্ধনে বাঁধা এবং সেই যন্ত্ৰই শেষ পৰ্যান্ত ভাতাকে বিনাশ করিয়া প্রেমকে জীবন হইতে বিক্রিয় করিয়া দিল, জীবনের সঙ্গতি নষ্ট করিয়া দিল। .... নিজনীর প্রেমাম্পদ বলি ছইল যান্ত্রিকভার वृशकार्ष्ट अवः जाहात्रहे यश मित्रा भीवन हहेन सत्री भावात त्यायकहे সন্ধান করিয়া ক্ষিরিয়া পাইবার অন্ত।" (রবীক্স সাহিত্যের ভূমিকা--->१७ श्री )।

ভারপর---

(গ) স্মালোচক বছু অজিতবাৰু নাটকথানির অন্তনিহিত ভাব-সন্তাকে এইরূপে দেখিয়াছেন:-- "রক্তকরবী'র যক্ষপুরীও এক অতিকায় অজগরের স্থার স্থধ-স্বাছন্যে লালিত কুক্ত মানবাদ্বাঞ্চলিকে গ্রাদে গ্রাদে তাহার গহ্বরের মধ্যে চালান করিয়া দিতেছে. ভাহাদের বাহিরে আসিবার পথ চিরতরে क्रब হইয়া যাইভেছে। পতক যেমন বহির রূপে আরুট হইয়া তাহার মধ্যে নিজেদের সর্বনাশ সাধন করিয়া বলে. পল্লীর স্বাধীন কৃষিও তেমনি আপাত-८नाजनीय धनकशात चाकर्वाश निरक्षामत त्रक्रानाची यञ्जमानत्वत्र কাছে নিঃশেষ করিয়া দিতেছে। সোনার থলি মা**তু**ষের কাছে পরম লোভনীয় সন্দেহ নাই: কিছ সেই থলি ক্রমাগত বড়ো হুইয়া যথন শুকুভারী বোঝার ক্লায় তাহার কাঁধে চাপিয়া বলে তখন সে ক্লান্ত পীড়িত হইয়া এই বোঝা হইতে নিষ্কৃতি পাইতে চায়। যক্ষপুরীর রাজাও যেন স্বারোপিত ভার হইতে মৃক্তি-প্রয়াসী হইয়া উঠিয়াছে: আধুনিক ধনতন্ত্রী যত্ত্রসর্বাধার মর্মপীড়া এই রাজার মধ্যে পরিকুট হইরাছে। প্রাণময়ী রস-নিঝ বিনী নন্দিনী যেন জড দেবতার অচল সিংহাসন আজ টলাইয়াছে। ------श्नमानव द्राका, ज्युनर्काय व्यशालक, शर्याष्ट्रकशाती त्रीताहे, ক্ষমতাপর স্থার—ইহারা নন্ধিনীর প্রাণশক্তিকে ধার করিতে চাছিয়াছে, কিন্তু পারে নাই। প্রভাতের স্নিগ্ধ কম্পমান আনোক-রশ্বির ভাষ ইহা কাঁক-ফুকর দিয়া সকলের ঘরে প্রবেশ করিয়া অতি মনতাময় করম্পর্ণে সকলকে জাগাইরা তুলিয়াছে।" (বালালা बाहेटकत रेजिराम. शुर्हा २८१)।

উল্লিখিত তত্ত্ব-বিল্লেবণ স্থাত্তে কোন মন্তব্য করার আপে নাটক খানির কথা-বন্ধর একটি রূপরেখা দেওরা একান্ত দরকার। <del>অভ</del>ণা ভাব-সভার আসল রুপটি-পরিপূর্ণ রূপটি, অস্পষ্ট থাকিবে ব্রিয়াই बद्ध इस । वर्षिण विषय हटेए यथार्थ वास्ता कि शास्त्रा यात्र, जाहारे चन्नदात कथा गांक।

### রক্তকরবীর কথাবস্ত

स्कश्रीएक, रम्थारन अभिकृष्ण माहित छला स्टेएक त्याम। पूलिताह कारक निवृक्त--वानक-अभिक किरमात निमनीरक छारक- कृत कृतिहा चानित्रा पिछ हाट्, कात्र नातापिटनत काटकत काटक- अकड़े नमन हृति कतिया निक्तनीटक कृत चानिया हिटक शातात मरशहे त वैक्रिक चानक चक्रक करता। निमनी किल्माद्रक मूक्क करत-<sup>"</sup>ঞ্জে কিশোর, জান্তে পারলে যে ওরা শান্তি দেবে।"

কিশোর শান্তির বিনিময়েও রাচার আনন্দ পাইতে চাতে; বে कात गनात वरन- 'अरबन मारतन मूर्यन छेशन विराहे रहाक खामारक इस धरन (पन।' कित्मात्रश्रागई मुक्तित चानत्त्र—वैकात षांबत्स श्रथम माजा तमा।

অধ্যাপক - মিলি পাণ্ডিড্যের জ্বালের পিছনে 'মাছুযের জ্বনেক शानि नाम विकार--- तक्क उत्कार गह्तरतत गरशहे तन्त्रे जमग्र शारकन, छिबिध निक्तीत अधि चाइडे इन-निक्तीत्क त्मिश्नाई छाहात मनही निषक्ष छ र्ठ-नियश-मृद्ध हहेश छ र्ठ । अशानक छननिक कहत्रन. निविद्योत महत्त्व य प्रत्नात हम किंक वाव्यद्रिक प्रतकात नम-नत्रकारतत त्रीका यथारन त्यय ब्हेबारक, त्यथान ब्हेरफर्ड त्पन अभिनीदमादकत नीमात्रमः। वतकादतत नकात्न हृष्टिया माञ्चन क्ष्म श्रात शानाहे भाव, कि**द निम्न**वी य चारनात साता। ক্ষরাগক নক্ষিনীর ক্ষণ রয়াখ্যা করেন—যক্ষপ্তরে ভূমি সেই 'क्राह्मका चाह्ना'। (चशाश्क ना-बनात बहुताके द्वन धरे क्रा

वटनन--- किटलन जर्मनीटका मक्क :)। निक्तीत धारबक केक्टक अशांशक यकश्रीत माधनात क्रमण धकाय करतन-बानांत पर्य-শক্তিকে ক্ষুত্ত করার সাধনাই সেধানে একদাত <del>রাধনাক</del> 'দোনার তালের তালবেভালকে রাধ্যে পারকে গুণিকীকে গান মুঠোর মধ্যে। নিজনীও রাজার প্রকৃতিকে আবুল দিয়া দেখার —"তোমাদের রাজাকে এই একটা অন্তত কালের দেয়ালের আড়ালে ঢাকা দিয়ে রেখেছ সে-যে মাছুৰ পাছে সে-কণা ধরা পড়ে"। রাজার ঐ মাহুষটিকে উদ্ধার করিবার ইচ্ছাও নিক্ষরী क्षकाभ करत । ताकात बाष्ट्रविका **ख्याकत क्षकाभरक-- बाहारक** यक्तर्तीत लाटक ताकात महिमा विनन्ना मत्न करत-निमनी 'वानिता তোলা 'कथा' विनात अक्षां भक्छ छाहाहरू नाम सन-सनी-দরিক্রের আসল পরিচয়টা প্রকাশ করিয়া দেন—'বানিয়ে-ভোলা কাপডেই কেউ বা রাজা, কেউ বা ভিৰিরী'। নন্দিনী অধ্যাপকের বদ্ধতার প্রতিও দৃষ্টি আকর্ষণ করে, বলে—'ডুমিও ভো…দিনরান্ড পুঁপির মধ্যে গর্ভ খুঁডেই চলেছ।' নন্দিনী বোধ হয় বলিতে চাহে — প্রমিকরা যেমন বস্তর পিছনে— দোনার পিছনে ছুটিয়া ছটিয়া মুক্তির আনক্ষকে হারাইয়া বসিয়াছে, অধাপকও তেমনি বস্তুতত্ত্বের পিছনে ছুটিয়া ছুটিয়া অবকাশের আনস্কে-মৃক্তির আনক্ষে, সহজ-প্রথের আনক্ষে হারাইয়া বসিরাছে। নব্দিনীকে व्यशालक घटतत मत्या व्याच्यान करतता विश्व निवनी कानाम-তাহার সহর আরো বড-"আমি এসেছি তোমাদের রাজাকে তার पद्यत बर्या शिरत तथन । खाल्यत दीश मिननी मान ना-वाबिएक চাহেও না। त्य जानियाद्य चरत्र प्रश्न कृष्टिछ। निक्नीय स्त्रीप अकठे। क्षत्र कारम-र्वत्रा कामारक अवाटन निटब क्षम. इक्षमंटक गरक जानरण ना त्वन !" ज्यानक नुकारेया तक-नव जिनियरक টুকরো টুকরো করে আনাই এদের পদ্ধতি, অধ্যাপকের বলিবার क्या तांव इम्न धहे—हेहाता चानम ना हाट्ड-ब्रिक ना हाट्ड ध्यम नटह, किन्न रेहाता चानमदक हाटह चन्नह खानदक चन्नीकात করে, জানে না যে প্রাণকে চাপিরা মারিরা, পিবিরা মারিরা चानकरक পां श्रा वात्र ना। निक्ती तक्षत्तत्र महिमा कानात्र-- वरत 'র**জ**নকে এখানে আনলে এদের মরা পান্ধরের ভিতন্ন প্রাণ নেচে উঠবে। .... ব্রহ্মন বিধাতার সেই হাসি। 'রম্মন যেমন হাসতেও পারে, তেমনি ভাঙতেও পারে'। নন্দিনী অধ্যাপককে জানায়— 'আজ রঞ্জনের সঙ্গে আমার দেখা হবে'। অধ্যাপক আর বেশী সময় মৃক্তির আনন্দে থাকিতে সাহস করেন না. নন্দিনীকে সতর্ক করিয়া দিয়া—'যেখানকার লোকে দস্তাবৃত্তি ক'রে মা বস্থব্ধরার चौंচनকে টুকরো টুকরে। করে ছেড়ে না", সেইখানে যাইতে অহুরোধ করেন—আর একটি অহুরোধও করেন—রক্তকবরীর কৰন হইতে একটি ফুল খদাইয়া দেওয়ার জন্ত-ভাঁহার দৃঢ় ধারণা--- "ওই রক্ত-আভায় একটা ভয়-লাগানো রহস্ত আছে, ভধু মাধুর্যা नत्र।" निमनी त्रक्रकत्रवी शांत्रागत त्रष्ट्य ध्वकाम करत-"त्रश्रामत्र ভালোবাসার রঙ রাঙা, সেই রঙ গলায় পরেছি, বুকে পরেছি, হাতে \* পরেছি"। निमनी অধ্যাপককে প্রাণের স্পর্ণের নিদর্শনম্বরূপ একটি কুল দেয়। অধ্যাপক প্রস্থান করে।

স্তৃত্ব থোদাইকর গোকুল নন্দিনীকে কিছুতেই বুঝিতে পারে না—কেবল প্রশ্ন করে "তৃমি কে"। নন্দিনী বলে যে, সে বাহা তাহাই, সহজ তাবে তাহাকে না বুঝিতে পারিলে সে অবোধ্যই— (বঃ পশুতি সং পশুতি)—অথচ না বুঝিলেও গোকুলের তাল ঠেকে না—গোকুলের বংগ্যও মুক্তির আনন্দের জন্ত একটা অবোধপূর্ব আতীলা। গোকুলের প্রাণে যত চাঞ্চন্য ভাগে, তত গোকুল

নন্দিনীকে সন্দেহ করে— অবিশাস করে। গোকুলের মনে হয়— নন্দিনী যেন "রাঙা আলোর মশাল" গোকুল নির্বোধদের 'সাবধান' করিতে প্রস্থান করে।

এইবার নন্দিনী জালের দরজায় ঘা দিয়া ভাকে—'ভনতে পাছ ?'
রাজা সাড়া দেন—'ভন্তে পাছি-····বারে বারে ডেকো না, আমার
সময় নেই, একটুও নেই।' নন্দিনী আবেদন জানায়—'খুলি নিয়ে
তোমার ঘরের মধ্যে যেতে, চাই'—নন্দিনী রাজাকে মুক্তির আনন্দ
দিতে চায়, রাজা প্রত্যাধ্যান করেন—শৃঞ্ভার শোভা লইয়াই
তিনি থাকিতে চাহেন।

নিশনী রাজাকে প্রকৃতির ডাকে সাড়া জাগাইতে. প্রকৃতির निश्च नश्य योश द्वापन कतिएज, मार्ट नहेश योहेड हारह ; त्राका श्रीकात करत्न-'महत्र काजरे आमात काष्ट मक्त'। निमनी রাজার অত্তত শক্তি দেখিয়া মুগ্ধ হন, কিন্তু সে শক্তির সহিত चानत्मत्र कान त्यांश नांहे त्य। नत्मनी निष्ठांश त्यांवशश्चाया. भक्तित कार्या-कनरक ताकात मध्रत्यहे वर्गना करतन-म्महेखारबहे दलन. "काना द्राक्रामद चित्रक्षां नित्र चान..... त्रथह ना এখানে স্বাই যেন কেমন রেগে আছে কিংবা সন্দেহ করছে কিংবা ভর পাছে ..... খুনোখুনি কাড়াকাড়ির অভিসম্পাত .....রাজা भाश महत्क महत्त्वन नहत्त्व किंद्र मंकि महत्क पूर्वे महत्त्वन-গঠিতও। নন্দিনীকে জিজাসা করেন—'আমার শক্তিতে ভূমি খুলী হও निवानी' १ निवानी-व्यान श्रवादिये। मिक दिशा पूर्णि ना इहेवा त পারে না: কিছু শক্তি যথন পৃথিবীর খুন্দীকে আছুসাৎ করিয়া--আছুব্র করিয়া, ৬ধু প্রতাপ ক্লপেই প্রকাশ পার, নেই শক্তির সহিতই নশিনীর विरताथ। निक्रमी अहे कातराई त्राकारक चारमाए गहित हरेए. ষাটির উপর পা দিতে এবং পৃথিবীকে খুন্দী করিতে অন্ধরোধ করে।

দলিনী বোধ হয় রাজশক্তিকে শোধন বিশ্ব ত্যাগ করিয়া, পালনবিশ্বে দীক্ষিত চইডে বলেন—রাজশক্তির সহিত প্রজার সহজ ও
আন্তরিক যোগ, প্রেমের যোগ স্থাপন করিতে বলেন। রাজা কিছ
শক্তিবলেই শব্দিছু লাভ করিতে চাহেন—এমন কি বৃত্তির ও
গৌন্ধর্যের আনন্ধকেও—নন্ধিনীকেও। নন্ধিনীকে রলেন "আমি
ভোষাকৈ উপটিরে পালটিরে নেখতে চাই, না পারি তো ভেলেচুরে কেনতে চাই।"

নাজা লিন্দার মুখে নিজের মহিমাকে আত্মানন করিছে চাছেন—
জিজ্ঞাসা করেন—'আমাকে কী মনে কর বলোঁ। নিন্দানী উত্তর
করে—'মনে করি আশ্চর্ব্য ····· দেখে আমার মন নাচে'। রঞ্জনের
প্রতি কথা রাজার মনে পড়ে—নিন্দানীকে যে রঞ্জনই সহজ্ঞ আঁকর্বণে জেঘে বন্দী করিরাছে। রঞ্জনকে দেখিয়া নিন্দানীর মন
যে ভাবে নাচে, ইহাও কি সেই নাচ ? নিন্দানী রাজার সন্দেহ দ্র
করেন — 'সে-নাচের তাল আলালা' রাজার মর্ম্মে উপলব্ধ হয়্ম—
"আমার্ম মধ্যে কেবল জারই আছে, রঞ্জনের মধ্যে আছে জাছ্"।
মুঝাইয়াও বলেন—"তুর্গমের থেকে হীরে আনি, মার্ণিক আনি,
সহজ্বের থেকে ওই প্রাণের জাছ্টুকু কেড়ে আনতে পারিনে"।

দালা নশিনীর প্রশ্নের উন্তরে নিঞ্চের ক্র্মেলতা ও দীনতা প্রকাশ করেন—আন্দেপ করেন—'শক্তি যতই বাড়াই যৌবনে প্রৌধ্নে না। তাই পাহারা বসিরে ডোলাকে বাধতে চাই·····
হার রে, আন্দেশ্য বাধা পড়ে কেবল আনন্দ বাধা পড়ে লা।'
নাজার ক্যার তাৎপর্য্য—শক্তি যতই বৃদ্ধি পাড়, সহজ-আকর্ষণ
বীষ্টেমর ধর্ম ডাহাতে আনে না, আনন্দকে বাধা বার না—সহজআর্থাণেই ক্ষাত করিতে হর (ব্যের এবো বুগুডে)।

রাজা ভাহায় ভঙ্ক, রিক্ত এবং ক্লাড অন্তর-সভাচিকে বেলিরা

বারেন—ভিভরে-ভিভরে-ব্যথিয়ে-উঠা ফ্রান্টট্রে বিশ্লেষণ্ঠ করেন
— "শক্তির ভার নিজের অগোচরে নিজেকে পিবে কেনে ।"
রাজা উপলব্ধি করেন—সহজ্ঞই কুলার, নলিনী সহজ, তাই সে কুলার ।
রাজার মধ্যে সঙ্কর জাগে—'বিধাতার সেই বছ মুঠো আমাকে
বুলতেই হবে।' রাজা কুলারের স্পর্শ লাভ করিতে হাত বাড়াইরা
দেন। কিন্তু কুলারকে, "সম্ব দিরে"ই যে লাভ করিতে হয়।
নলিনী রঞ্জনের কথা ভুলিলে—রাজা অসহিকু হইরা উঠেন। আর্দেশ
করেন—"যাও, ভূমি চলে যাও—নইলে বিপদ ঘটবে।" নলিনী
জানাইরা বায়—"রঞ্জন আগবে, আসবে, আসবে—কিছুতে ভাকে
ঠিকাতে পারবে না।"

ধানাইকর ফাশুলার্ল ও তাহার স্ত্রী চন্ত্রা আলাপ করে—
শ্রমিক-জীবদের অবসর অবসরের চিট্র ফুটাইরা তোলে। 'যকপুরে
কাজের চেরে ছুটি বিষম বালাই' যে। সম্জ আনলের বরাদ্ধ বদ্ধ
বলিয়াই ছুটির অবসরটুকু হাটের মদের মাতলামি দিরা পূর্ণ
করিতে চাহে। চন্ত্রা কাশুলালকে সাবধান করিয়া দেয়—বিশুকে
দলিলীতে পাইরাছে, কাহাকে কথন পাইবে মা পাইবে বর্গ।
যার না। বিশু প্রবেশ করে পান করিতে কবিতে। চন্ত্রা বিশুর
"শ্রপদত্রীর নেরে"কে চিনে—বলে 'তোমার সেই সাবের দলিনী।'
প্রবেশ করে—গোকুল খোলাইকর। তাহারও নন্ধিনীনাক ভালো
ঠেকে না। কাজের রাজ্যে কিছুই করে না, ভাই ভো বটুকা
লাগে। চন্ত্রাও মন্দিনীইক ভালো চোখে দেখে না—ছুংখের
ভারগার 'অইপ্রের কেবল ক্ষম্বরিপনা করে'। যক্ষপুরী ক্ষমবের
ভার অবজ্ঞা ঘটাইরা দের—বিশু বলে 'এইটেই স্ক্রনেশে'।
ফাজনালের প্রবের উন্তরে বিশু মদ্ খাগুরার 'কেন'কেও ব্যাখ্যা
করে—সকল কর্বার মধ্য দিরা এই কথাই বলে বে—শ্রাক্রে

মদ চাইই চাই—সহজ মদের বরাদ বন্ধ হইয়া গেলেই অন্তরান্ধ। হাটের মদ লইয়া মাতামাতি করে। আনন্দের কামনা সহজাত যে!

বিশু আরো স্পষ্টভাবে বুঝাইয়া দেয়—'একদিকে কুখা মারছে চাবুক, তৃষ্ণা মারছে চাবুক, তারা আলা ধরিয়েছে—বলছে, কাজ করো। অস্তদিকে বনের সবুজ মেলেছে, মায়া, ঝোদের সোনা মেলেছে মায়া, ওরা নেশা ধরিয়েছে—বল্ছে, ছুটি ছুটি। ছুটি। এই ছুটিই প্রাণের মদ। এই খোলা মদের আড্ডায় যাহারা যোগ দিতে পারে না, তাহারাই কয়েদখানার চোরাই মদের টানে ছুটে।—বিশু বলে 'আমাদের না আছে আকাশ না আছে অবকাশ, তাই বারো ঘণ্টার সমস্ত হাসি গান স্থোর আলো কড়া করে চুইয়ে নিয়েছি এক চুমুকের তরল আগুনে'। শ্রমিকদের অবকাশহীন এবং সহজ-আনন্দহীন জীবনের অবসন্ধ অবসরটুকু মাতলামিতে পূর্ণ করিবার হেড় বিশু বিশ্লেষণ করে।

চন্ত্রার প্রশ্নের উন্তরে বিশু নারীর সোনার লোভের প্রভাব ও পরিণামও ব্যাখ্যা করে—বলে 'তোমার সোনার স্বপ্ন ভিতরে ভিতরে ওকে চারুক মারে, সে চারুক সর্দ্ধারের চারুকের চেয়েও কড়া'। বিশু বোধ হয় বলিতে চাহে—পুরুবের দাসন্থের মূলে নারীর বাসনারও একটা বড় অংশ আছে। পুরুব নারীর স্বপ্ন-সাধ মিটাইয়াই নিজের পুরুবকারকে আস্বাদন করে—নারীর সোনার স্থালাধ মিটাইতে যাইয়াই পুরুব বেশী করিয়া সোনার কাঁলে আপনাকে ধরা দেয়। বিশু একথাও বলে—"আজ বদি-বা দেশে যাও টিকভে পারবে না, কালই সোনার নেশায় মুটে কিরে আসবে, আকিমধার পাধি বেমন ছাড়া পেলেও বাঁচায় কেরে"। বিশু, চন্ত্রা ও কাণ্ডলালের কথার প্রকাশ পায়—"বক্ষপুরীর কবলের

মধ্যে চুকলে ভার হাঁ বন্ধ হরে যায়—শ্রমিকরা যাহাঁকৈ আদির করে, সন্দারদের দৃষ্টি সেখানেই পড়ে—যক্ষপুরে মান্থণকৈ সংখ্যায় পরিণত করা চইয়াছে —'গায়ে ছিলুম মান্থব এখানে হয়েছি দশ-পতিশের ছক, বুকের উপর দিয়ে জুয়াখেলা চলেছে —'ব্যুরাচারী লাসনে—'কোন্ কপার টিকে কোন্ চালে আগুন লাগায় কেউ জানেনা।'

সন্ধরে প্রবেশ করেন —প্রোম্থ কিছ বিষ ছন্ত। চন্ত্রাকে নাতনী বলিয়া থাতিব দেখান— বিশুকে কটাক্ষণ্ড করেন। বিশুপ্ত উত্তব দিতে ছাডে না—'তোমাদের এলেকায় নাচানো ব্যবসা কত সাংঘাতিক ভাব মোটা মোটা দৃষ্টাস্ত দেখেছি, এমন হয়েছে সালা চালে চলতেও পা কাঁপে'। সন্ধার অ্থবর দেন— কেনারাম বোঁসাইকৈ নিয়েণ করা ছইয়াছে— ভ'লোকণা ভনাইবার জন্তু।

গোঁসাই প্রদেশ করেন—ভাডটের। প্রসাদলো ভা প্রচারক ও ধর্ম্মোপদেষ্টা। প্রধর্মকে শাল্পের বচনের আড়ালে ধর্ম বিদ্যা চালাইয়া দেওরার জন্তই এই গোঁসাই। বিশেষতঃ শোষণের বিরুদ্ধে যে স্বাভাবিক ক্ষোভ মাথা ভুলিতে চাহে, সেই ক্ষোভকে পরলোকের ভর ও প্রস্কারের লোভ দেখাইয়া প্রশমিত করার উদ্দেশ্তেই গোঁসাই নিযুক্ত। ধনতন্তের হাতে-ধরা-দেওরা পুরোহিত এই গোঁসাই। শোষিত শ্রমিকদের ধর্মের দোহাই দিয়া অবিচলিত রাধাই ইহার একমাত্র উদ্দেশ্ত। হরিনাম দিয়াই ইনি ক্ষ্ধা-ভৃক্ষার ক্ষোভ হরণ করিতে সচেই। ফাগুলাল ভগুমির বিরুদ্ধে প্রতিবাদ করে, কিন্তু চন্ত্রা পরকাল খোয়াবার ভয়ে স্বামীকে তিরন্ধার করে। শেব পর্যন্ত নিক্তেই ভার নেন—ধর্মনীতির কবলের মধ্যে যথন ঘাইতে চাহে না, তথন দগুনীতিই-চালানো বাছনীয়। বিশ্ব অনেকটা নিভীক—প্রাণাবান, সন্ধারকে ক্ষরণ করাইতে ভূলে না—

শাস্ত্রমতে অবভারের বদল হয়। 'কুর্ম্ম হঠাৎ বরাহ হরে উঠে, বর্শের বদলে বেরিরে পড়ে দক্ত, বৈর্য্যের বদলে গোঁ। বিশু যেন বিলিতে চাহে—বে শ্রমিকরা মাধার ঘাম পারে ফেলিয়া, সমাজকে বারণ করিয়া আছে, ভোজা ও ভোগ্য যোগাইয়া থাকে, ভাহার। কি চিরকালই 'কুর্মম' হইয়া থাকিবে ? ভাহা নহে। প্রাণের স্পাদন জাগিলেই ভাহারা বিজ্ঞোহ করিবে।

অধানেই বিশু চক্রাকে জানায়—'ওরা ঠিক করেছে এবার থেকে এখানে কারিগরের সঙ্গে তাদের স্ত্রীরা আসতে পারবেনা' অর্থাৎ নারীর প্রেমের স্পান হইতেও শ্রমিকদের দূরে রাখিবার. প্রাণকে একেবারে পিদিয়া মারিবার মড়যন্ত্র হইয়াছে। বিশু নন্দিনীর ডাক শুনে—চক্রা জানিতে চায়—'কোন্ স্থেও ভোমাকে ভূলিয়েছে' বিশু চক্রাকে বুঝায়—যে হুঃথকে ভোলার মত হুঃথ আর নাই। সেই হুংথেই নন্দিনী তাহাকে ভূলাইয়াছে। এই হুঃথ দূরের পাওনাকে নিয়ে আকাজ্জার যে-ছুঃথ সেই হুঃথ, নন্দিনীর মধ্যে দেই চিরহুঃথের দ্রের আলোটির প্রকাশ!' চক্রা এ সব নিগৃচ্ তন্ত্র না বুঝিলেও অভিজ্ঞতা হইতে এইটুকু বুঝিয়াছে—"যে মেরেকে ভোমরা যত ক্য বেযা, সেই ভোমাদের তত বেশী টানে।"

নন্দিনী আসে বিভর কাছে। বিশু উপলব্ধি করে—"আমার মধ্যে এখনো আলো দেখা যাছে।" নন্দিনীর কাছে সে প্রকাশ করে—"ভূমি আমার সমৃদ্রের অগম পারের দৃতী"; নন্দিনীও প্রকাশ করে, রঞ্জন কি ভাবে তাছাকে জিতিয়া লইয়াছে। রঞ্জন প্রাণ্ নিয়ে সর্মন্থ পণ করে…হারজিতের খেলা খেলে। সেই খেলাতেই… জিতে নিয়েছে।"

বিশুর ইতিহাসও জানা যার—বিশুও একদিন প্রাণ কইয়া
স্থান্দ পণ করিয়া হারজিতের থেলা থেলিত, কিছ কী মনে

করিরা প্রাণের সহজ সাধনার ভিড় খেকে একলা বাহির হইরা গিয়ছিল। বিশুর তরী হাওরার হাওরার 'লচেনার বারে' বাইরা উপস্থিত, আবার সেথান হইতে, একটি মেরের আকর্ষণে বাধা পড়িয়া বিশু যক্ষপুরীতে আসিয়া আবদ্ধ হইয়া পড়িয়াছে। বিশুর সোনার শিকল ভালিবেই—সহল করে নলিনী। আর নলিনী রালার ঘরের ভিতরে যাইয়া যে অভিজ্ঞতা হইয়াছে, তাহাও ব্যক্ত করে। রাজা সব কিছুকেই স্পষ্টভাবে জানিতে চায়। যাহা সেবুঝিতে পারে না ভাহা উহার মনকে ব্যাকুল করে। বিশুর কথায় সন্ধারকেও চেনা যায়। সন্ধার—'প্রাণকে শাসন করবার জন্মেই প্রাণ দিয়েছে হুর্ভাগা।'

সর্দারও প্রবেশ করেন। বিশু স্পষ্ট ভাষায় সর্দারের মুখের পরেই বলে—"তোমাদের দুর্গ থেকে কী করে বেরিয়ে আসা যায় পরামর্শ করছি"। সন্দার বিশ্বিত। নন্দিনী সন্দারকে রঞ্জনকে আনিয়া দেওয়ার প্রতিশ্রুতি শ্বরণ করাইয়া দেয়। সন্দার বলে— 'আন্দই তাকে দেখতে পাবে।'

নন্দিনী রাজাকে ডাকে—অফুরোধ করে—"ঘরের মধ্যে থেতে দাও, অনেক কথা আছে।" রাজা বলেন, 'এখনও সময় হয়নি।'

নন্দিনীর সাধী বিশু—সে গান গায়। রাজা সহিতে পারেন না সাধীকে, তাহার কোন সঙ্গী নাই যে। রাজা আজ যেন শুরু টিকিরা থাকিতেই চাহেন না, বাচিয়া থাকিতে চাহেন, তাই তিন-হাজার-বছর-চিকিরা-থাকা মরা ব্যাওটাকে মুক্ত করিরা দিরাছেন। রাজা রঞ্জন ও নন্দিনীকে একসঙ্গে দেখিতে চাহেন—খরের ভিতরে অর্থাৎ ধরা-ছোঁয়ার মধ্যে আনিয়া জানিতে চাহেন। নন্দিনী রাজাকে বুঝাইতে চাহে, এমন কিছু আছে মাহাকে মন দিয়া কানা যায় না, শুরু প্রোণ দিরাই উপলত্তি করা হার। রাজার ঠকিবার ভয়—যাহা জানার গণ্ডীর বাহিরে, তাহাকে বিশাস করিতে তাহার সাহস হয় না। তবু রাজা রক্তকরবীর ঋষ্টা চাহেন, না চাহিয়া পারেন না। না-পাওয়া সৌন্দর্বাকে ছি ডিয়া নষ্ট করিবার ইচ্ছা জাগে, আবার পাওয়ার আশায় ইচ্ছাটা ছগিত থাকে। রাজা নন্দিনীকে ভয় দেখান, রঞ্জনকে দলিয়া গুলোর সঙ্গে बिलाहेश मित्न की इंटरिं। अयुक्त माखिनात तेमाह छाहात ममान बनवान। निमनी अष्टे छात्राज्ञ ताक-महिमादक विरक्षरण करत. প্রমাণ করে যে, যাহারা ভয় দেখাবার ব্যবসা করে, সেই সব লোকই জাল দিয়া ঘিরিয়া রাখিয়া রাজাকে অম্ভুত সাজাইয়া রাধিয়াছে, রাজা একটা 'জুজুর পুডুল' মাত্র। নন্দিনী রাজাকে ৰুঝাইরা দেয়, ভয় দেখাইয়া রাজ-মহিনা রাধা অসম্ভব। বলে—"এতদিন যাদের ভয় দেখিয়ে এসেছ, তার) ভয় পেতে একদিন লক্ষা করবে।" সে যেন বলিতে চাছে—ভয় দেখাইয়া, নিষ্ঠরতা করিয়া রাজ-মহিমা অক্র রাখা অসম্ভব। যথনই ভয়ার্ডদের মধ্যে—নিষ্পীড়িতদের প্রাণ জাগিয়া উঠিবে, তথনই রাজ-মহিমার व्यवमान पंढित्वहे पंढित्व। निमनीत कथा अनिया ताका ताक-व्यवश्कात গৰ্জন করিয়া উঠেন—তিনি যে কী নিষ্ঠুর তাহার সমস্ত, প্রমাণ নন্দিনীর কাছে প্রত্যক্ষ দেখাইয়া দিতে তাহার ইচ্ছা জাগে! নন্দিনী চলিয়া যাইতে উন্নত হয়। রাজার দীন-আত্মা ঐকান্তিক वाक्नण नहें बा जात्क—'निलनी'! निलनी गान गारह, कि রাজার বুকের মধ্যে যে বুড়ো ব্যাঙটা সকল রকম হুরের ছোঁয়াচ वाहाहैया चाहि, "शान खनाम छात्र मत्राफ हेम्ह। करत" विमया, ताका श्रवाहेश यान। निमनी विश्वत्क जानाम-'व्याक निक्त तक्षम चागटन'। विश्व निमनीत चक्टरताटश-'পথচাওয়ার গান' গায়।

স্পার ও ৰোড়ল সহল আঁটে—"রঞ্জনকে কিছুতে আসতে দেওরা

চলবে না।" রঞ্জনকে লইয়া বড় মুসকিল—সে হকুম মানিতে চাছে
না—'মান্থটার ভয় ডর কিছুই নেই', সে কাজের রশি খুলিয়া দিয়া বিজককে নাচিয়া চালাইতে চায়। রঞ্জন বাংনের বশ নছে, কথায়
কথায় সাজ বদল করে, চেহারা বদল করে।

ছোট সর্দার প্রবেশ করে—রঞ্জনকে বাধিতে চলে। সে ইছাও জানায় যে, মেজো সর্দারের মনে রঞ্জনের ভোঁয়াচ লাগিয়াছে। সর্দার রঞ্জনকে রাজার ঘরে পাঠাইবার আদেশ করে—নিজেও চলে।

এইবার দেখা দেন অধ্যাপক ও পুরাণবাগীল। অধ্যাপক রাজার অবহ ত্রের রূপটি খুলিয়া বলেন এবং আভাস দেন--রাজা জ্ঞান-যোগের পর বিত্রফ হইয়া উঠিয়াছেন। রাজার কথা-জ্ঞান-যোগীর অশাস্ত প্রশ্ন-"তোমার বিশ্বে তো সিঁধকাঠি দিয়ে একটা দেয়াল ভেঙে তার পিছনে আর একটা দেয়াল বের করেছে, কিন্তু প্রাণ পুরুবের অন্তর্মহল কোথায় ?" সেই জন্তুই এই প্রশ্নের পাশ কাটাইতেই অধ্যাপক পুরাণবাগীশকে আনিয়াছে; উদ্দেশ্ত—"ওকে পুরাণ আলোচনায় ভূলিয়ে রাধা যাক।" বস্তুতত্ত্ববিদ্যা বৃদ্ধির গবাকল**ঠনের** আলোকে জগতকে অংশে-অংশে আলোকিত করে, কিন্ধু যাহা কেবল অহুভবগন্য ত্যহাকে বৃদ্ধি-যোগে পাওয়া যায় না বলিয়াই বন্ধতত্ত্ব-विका गीमावद्ध। व्यशानकरक निमनी छाडे व्याकर्वण करत-व्यारणद होन बागारेबा कुरन, करन छारात भाग राएं ठेराकार्रेकि वार्य-ভাহার বস্তুতত্ত্ব ধানীরঙের দিকে একটানা ছুটিয়া চলে। রাজা অধ্যাপককে যেমন সহিতে পারেন না, পুরাণবাগীশকেও তাহার ভালো नारत ना। मधात कानाम-'ताका वरन पूतान वरन किছ नहे. वर्षमानहारे कवन वर्ष वर्ष हरनहा ।'

এমন সময় নন্দিনী ক্ষত প্রবেশ করে—চোখের সক্ষুথে ভরানক

বৃদ্ধ—মনে হয় যেন প্রেতপুরীর দরজা খুলিয়া গিরাছে। প্রহরীদের

সংখ রাজার এঁটো-মাংস-মজা-মন-প্রাণ-হীন কভকগুলি একলা-'মাতুষ কোণায় বেন যায় নন্দিনী দেখে—অতুপ আর উপষ্যু বে—ওই-বে শব্দু তলোয়ার খেলোয়াড় — আথের-মত-চিবিয়ে-ফেলা কছু। ননিনী হতাশায় হাহাকার করে—"গেল গো. আমাদের गैंदिशत नव चात्ना नित्व (शन।" चशाभरकत गर्म भएड-"वड হবার তত্ত্ব।" নন্দিনীকে বুঝায় – সেই অভূত শক্তির বাজা যাহার क्या. এरे नकन किङ्गु जाहाद अतु । "अरे ह्याटोखिला हरज थाटक हारे, जान ७रे बुट्डांडा बनएड थाटक भिशा" निकनी এই বাবস্থাকে 'রাক্ষসের তত্ত্ব' বলিয়া ধিকার দেয়। কিছ অধ্যাপক ভত্তজের দৃষ্টিভে দেখেন—"যেটা হয় দেটা হয়, তার বিরুদ্ধে যাও তো হওয়ারই বিক্লছে যাবে।" নন্দিনী এই 'হওয়া'কে বিক্লার দেয়-রান্তার সন্ধান জানিতে চায়। অধ্যাপকের ধারণা-রান্তা দেশাবার দিন এলে এরাই দেখাবে। অধ্যাপক বোধ হয় এই কথাই বলিতে চাহে যে, সর্বহারাদের, শোষিতদের মধ্যে প্রাণের সাডা ভাগিলে, তাহারাই পথ কাটিয়া বাহির করিবে। নন্দিনী অন্তির উৎকঠায় রাজাকে ডাকে; কিন্তু রাজার সাড়া পাওয়া যায় না---'ভিতরকার কপাট পড়ে গেছে'। নন্দিনীর ভয় করে। রঞ্জনকে চিনাইয়া দিবার জন্ম বিশু গিয়াছে কখন, এখনও যে সে আলে না। একদা-পালোয়ান গজুর অর্ত্তনাদ শোনা যায়। অধ্যাপক গৰুকে গোড়াভেই সাৰধান করিয়াছিলেন 'এ রাজ্যে স্থড়ক খুদতে চাও তো এসো. মরতে-মরতেও কিছুদিন 'বেঁচে থাকবে' · · এ বড়ো কঠিন জারগা'। জ্ব্যাপক বক্ষপুরীর সমাজের প্রবৃত্তিটিও क्षकान करतन- 'ভारनात कवाठा अत बरश तहे, वाकात कवाठावें चारक।' निमनी '७४ थाका'त्क थिकात त्मत्र, नत्म 'माञ्च इत्त्र बाकवान करक यनि यदाराइटे इत. लाराइटे वा साय की । वारानिक

বলেন, "পাকবার জাত্তে মরতে হবে এ কথা যারা বলে ভারাই'
পাকে।"

প্রবেশ করে পালোয়ান। সব পালোয়ানি নিঃশেষ, অথচ বাইরে থেকে চোটের দাগ দেখতেই পাবে না। পালোয়ান সন্ধারের পরে আক্রেশ প্রকাশ করে, সন্ধারের অভিসন্ধি ব্যক্ত করে গান্সভান্ত গৃথিবীকে নিঃশক্তি করতে পারলে তবে ওরা নিশ্চিত হয়'। নিন্দানীর প্রশ্নে সদার নিজের অবস্থা, শোষণের অবস্থা জানায়— "ভিতরটা ফাঁপা হয়ে গেছে তবি গুলার নয় একেবারে ভরসা পর্যান্ত করে নয় একেবারে ভরসা পর্যান্ত করে নয়।" নিন্দানী পালোয়ানকে বাসায় লইয়া য়াইতে চাহে, কিছু সতর্ক অস্যাপক সাচস করেন না—রাজদ্রোহের অপরাধের আশক্ষা করেন। সন্ধারকে দেপিতে পাইয়াই অধ্যাপক প্রস্থান করেন, তবে মাইবার সময় সন্ধারের মনটাকেও বিশ্লেষণ করিয়ান মান, 'ভূমি ভিতরে ভিতরে ওর মনের ভারে টান লাগিয়েছ, মৃতইণ্ড স্বর মিলচে না, ভভই কডা হয়ে টেচিয়ে উঠ ছে।'

সর্দার ও পোঁগাই প্রবেশ করেন। নদিনী পালোয়ানের একটা ব্যবস্থা করিছে গোঁসাইকে অন্ধরোধ করে। পোঁসাই ধনতেরে মান্ধবের প্রাণের মার্যাদা কতটুক চহৎকারভাবে তাহা বুঝান—'বে-পরিমাণ বাঁচা দরকার স্পাদা কতটুক চহৎকারভাবে তাহা বুঝান—'বে-পরিমাণ বাঁচা দরকার স্পাদা বাদার লিশ্চর ওকে সেই পরিমাণের বাঁচিয়ে রাখবে।' আর সঙ্গে গলে শোষক প্রেণার অভিপ্রায় ও ওওামির আবরণটাও আলোকিত করেন—"আমাদের প্রেণার লোকের: পরে ভগবান হুংসহ দায়িছ চাপিয়েছেন, পেটা বহন করতে গেলে ও আমাদের ভাগে প্রাণের সারাংশ অনেকটা বেশী পরিমাণে পড়া, চাই। ওদের খুব কম বাঁচলেও চলে, কেননা ওদের ভার লাখবের জভে আমরাই বাঁচি।" আশ্বর্যাণ করবে এই ভরে গালোহাক,





ছ্-ক পাড়ার মোড়লের ঘরে চলিয়া যায়—নন্ধিনীর উপকারের হাতথানাও এড়াইতে চায়। নন্ধিনী সন্ধারকে বিশু পাগলের সংবাদ বিজ্ঞাসা করে—গোঁসাই বলেন, 'যেথানে যাক সবই ভালোর ক্ষেত্র।' নন্ধিনী গোঁসাইয়ের ক্রপমালা ধরিয়া টান দেয়—গোঁসাই অগত্যা প্রস্থান করেন। সন্ধার উত্তর করে—'তাকে !বিচ রশালায় ডেকেছে'…। "সন্ধার ইহাও ঘোষণা করে—"অনেককে টানবে তারপরে, শেষ বোঝাপড়া হবে তোমাতে আমাতে। বেশি দেরি নেই।" সন্ধার রঞ্জনের সঙ্গে নন্ধিনীর মিলন কিছুতেই ঘটিতে দিবে না।

কিশোর আসিরা সংখাদ দেয়—বিভর সঙ্গে দেখা ছবে। বিভকে দেখাও যায়—তাহার হাতে হাতকড়ি। বিভ বন্ধনের মধ্যেই মুক্তির আনন্দ আস্বাদন করে।—সত্তার মধ্যে মুক্তি পেয়েছি—এ বন্ধন তারি সত্য সাক্ষা-----রঞ্জনের সঙ্গে মিলনের কামনা জানাইয়া বিভ নন্দিনীর নিকট বিদায় লয়।

চিকিৎসক এবং সর্দার আসিয়া যথাক্রমে রাজার ভিতরকার এবং বাহিরকার সংবাদ জানায়। 'বত' পাভার মোড়ল আসে— ধামা-ধরা—পদলেচী রাজসেবক মেজাে সর্দার আসিয়া অনেক বিষয়ে 'কিন্ত' ভূলে— সর্দারের মত রাজাকে ঠকানাে সে কর্ত্তব্য মনে করে না, কেনারাম নাকি একপিঠে গেঁ'সাই, 'একপিঠে স্ক্রার। স্ক্রির বুবিতে পারে—মেজাে সর্দারের রক্তের সজে সর্দারির মিল হয় নাই এবং তাহার চোথে নন্দিনীর ঘাের লাগিয়াছে। কিন্তু মেজাে সন্ধ্রির চালে করিবাত সর্দারেক নিজের চেহারা দেখিতে বলে, করেল তাহার চোথেও কর্ত্তব্যের রঙের সঙ্গে রক্তকরবীর রঙ কিছু যেন মিলিয়াছে। সন্ধার ভাবে—'মনের কথা মন নিজেও জানে লা৷'

নন্দিনী প্রবেশ করে—চারিদিকে তাছার সিঁছুরে মেদের রঙীন আতা। মনে হয়—"ওই-কি আমাদের মিলনের রঙ।" নন্দিনী রাজাকে তাকে—'শোনো, শোনো, শোনো, শোনো'। সোঁসাই আসিয়া অ্যাচিত তাবে নন্দিনীর মঙ্গল চিস্তা করিতে দাঁড়ান। নন্দিনীকে ঠাকুরদরে লইয়া যাইয়া নাম শোনাইতে চাহেন। নন্দিনী শুধু নাম লইয়া সম্ভই হইতে চাহেনা। শুধু নাম লওয়ার শান্ধিকে সে ধিকার দেয়। নন্দিনী গোঁসাইকেও ধিকার দেয়—'যাও, যাও, যাও। মাছবের প্রাণ ছি'ডে নিয়ে তাকে নাম দিয়ে ভোলাবার ব্যবসা ভোমার।"

প্রবেশ করে ফাগুলাল ও চক্রা—বিওকে হারাইয়া তাহারা আছারা। ফাগুলালের নন্দিনীকে আজ কেমনতর ঠেকিতেছে, চক্রা তো তাহাকে রাক্ষসী মনে করে, ভর্ৎসনাও করে—সর্ব্বনাশী বলিয়া। নন্দিনীর এক কথা—ও মুক্তি চায়, বিতর কথাও বলে—'বিপদের তলার তলিয়ে গিয়ে তবে মুক্তি'। ফাগুলাল প্রতিজ্ঞাকরে—'বন্দীশালা চুরমার করে ভাঙব'। নন্দিনীও ফাগুলালের সঙ্গে ঘাইতে চাহে। এই সময় গোকুল আসে—ডাইনীকে—নন্দিনীকে গোড়াইয়া মারিবার সঙ্কর লইয়া। ফাগুলালের সহিত গোকুলের বচসা হয়। গোকুল 'মিষ্টমুখী স্থন্দরী' অপেক্ষা সহন্দ শক্রু সর্দ্ধারকে বেশী শ্রদ্ধা করিতে চাহে। নন্দিনী বুঝাইয়া দেয়—যে দাস সে কথনও শ্রদ্ধা করিতে পারে না। ফাগুলাল গোকুলকে পোরুব দেখাইতে চলে, কিন্তু বালিকার কাছে নহে।

নন্দিনী রঞ্জনের থোঁজে ব্যাকুল। দলের পর দল ধ্বজাপ্তার যার, আর নন্দিনী জিজ্ঞাসা করে—'রঞ্জনকে দেখেছ'। কেছই বলিতে পারে না। শুধু একজন বলে 'ধ্বজাপ্তার রাজাকে বেরোতেই হবে। ভাঁকেই জিজ্ঞাসা করো'।

निमनी त्राष्ट्रांटक ভाटक--'नमत्र श्रुत्रह् मत्रष्ट्रा (श्राष्ट्रा)': द्राष्ट्रा

श्वकाशृकात मित्न यन विकिश्व कति कि नित्य करतन, निक्नी नित्य योत्न ना, निक्नोत व्यक्ति 'यति त्य काला, मंत्रका ना शृनित्य निष्य ना।' ताका, वर्णन 'এখন वाथा मित्न त्रायत ठाकात्र श्वेष्टित यात्व'। निक्नी खोठन—'वृत्कत खेशत मित्र ठाका ठतन याक, नष्ट्व ना'।

রাজা দরজা খুলেন, তথনই নন্দিনী দেখে কে যেন পড়িয়া। রঞ্জনই পড়িয়া আছে। রাজা দেখেন তাহার নিজের যাই তাহাকে নানে না। সন্দারকে বাঁধিয়া আনিবার আদেশ দেন। নন্দিনী কাঁদে— আমি সইতে পারছিনে. কেন এমন সর্ব্বনাশ করলো। রাজা অহুতপ্ত মরা-যৌবনের অভিশাপে অভিপপ্ত। নন্দিনী রঞ্জনের চূড়ায় নীলকণ্ঠ পাখীর পালক পরাইয়া দেয়, আক্ষেপোন্ডি করে 'তোমার জয়যাত্রা আজ থেকে শুরু হ'রেছে। সেই যাত্রার বাহন আমি।" নন্দিনী রাজার বিরুদ্ধে লড়াই ঘোষণা করে। মৃত্যুকেই নন্দিনী বড় অন্ত্র মনে করে: মনে করে, তারপর থেকে মুহুর্ষ্ডে 'আমার সেই মরা তোমাকে মারবে।'

রাজার পরিবর্ত্তন ঘটে। নন্দিনীর সাথী চটয়া নিজের বিরুদ্ধেই
নিজে লড়াই করিতে প্রস্তুত হন। নিজের ধরজা নিজেই ভালিয়া
কেলেন। সমস্ত বিলোহীদের সলে রাজা হাতে হাত রাথেন।
নিজের থন্দীশালা নিজেই ভাঙিতে ছুটেন। রাজা জানেন সন্দারদের সলেই শেষপর্যায় লড়িতে হইবে। নিজের সৈচ্চশক্তির সলেই
একলা মৃদ্ধ করিতে হইবে। জিভিডে না পারিকেও মরিয়া
বাঁচিতে পারিবেন। এতদিনে মরিবার অর্থ দেখিতে পাইয়াই তিনি
বাঁচিয়াছেন। রাজা দেখেন সন্দার রাজ্যক্তি দিয়াই রাজাকে
বাঁধিয়া রাধিয়াছে। রাজা নন্দিনীর পিছনেই যাত্রা করেন।
অধ্যাপকও ছুটিয়া আসেন রাজা চরমপ্রাণের সন্ধান পাইয়াছেন
ভালিয়া। নন্দিনীকে বরিতে অধ্যাপকও ছুটিয়া বান।

বি ও আসিয়া নন্দিনীর খোঁজ করে। কাশ্বনাল বলে, নন্দিনী 'শেষমুজিতে' আগাইয়া গিয়াছে। বিশু কাশ্বলাল নন্দিনীর জয়ধ্বনি করিয়া লড়াই করিতে ছুটে। বিশু "রক্তকবরীর কন্ধন"—বিজোহের বস্তুপতাকা ধূলা—হুইতে কুড়াইয়া মাধায় ভূলিয়া লয়।

#### নাটকের ভাব-সত্য

উল্লিখিত কাহিনী-রপরেখা চইতে নাটকের ভাব-সভাটি উদার कतिए याहेशा व्यवस्थि এहे कथाि यस चार्य स्य. नाहेकथानि নানা ভাব-বাঞ্চনার সমবায়ে রচিত। তবে মুখ্য রূপে যে আধাাত্মিক ভাবকেই ব্যঞ্জিত করা হইরাছে সে ভাবটি এই যে, কেবলমাত্র অব্নায় কোষেই জীবালা গঠিত নহে, ভাষার মধ্যে যে আন্দ্রমা-কোষ আছে সেই কোনের প্রেরণাতেই মাছুষ আনন্দ চাতে, কারণ আনন্ধ-সন্তার মাধাই মামুবের সম্পূর্ণতার পরিচয়, মুক্তির অমুভূতি। তাই আনন্দেই মুক্তি এবং মুক্তিতেই আননা। लाएन भाषना यथन व्यानस्मत लएका ना घाडेगा. अक्तिय लएका নিব্দ চুট্যা পড়ে তথন সে হয় বিকৃত, নিজের শক্তির অহংকারের কারাগারে নিজেই হয় আবছ, আর প্রাণের সাধনা যথন আনক্ষের অভিনুপে ধানিত হয়, মুক্তির লক্ষ্যে একাঞ্ড-আগ্রাচে ছুটিয়া চলে, তথনই প্রাণের সাধনা হয় সার্থক---নিব্দিরোধ মৃক্তিতে সে হয় মহিমসর, সে হয় 'রঞ্জন'। আনক্ষমর সভায় প্রতিষ্ঠিত না হওরা পর্যান্ত কাহারও ভৃপ্তি নাই, শান্তি নাই। নিছক প্রাণময়-কোবের ভূমিতে দাড়াইয়া রাজ। শক্তির ভূপের উপর ভূপ নির্দাণ করিয়া **চলে, जानम शाह ना. हिंद अभारत।** 

বিজ্ঞানমর-কোনের ভূমিতে অধ্যাপক অনেক কিছু জানেন, কিছ অন্তরাছা অপরিভৃগ্ড। অপরিপূর্ণতার শৃক্ততা ইহাদের স্কলের মধ্যেই অভৃত্তির বেদনা হইরা বাজে. আনন্দমর-কোবে প্রতিষ্ঠিত হওয়ার বাসনা মন্দ্রদাহিনী হইরা দেখা দেয়। নন্দিনীকে পাওয়ার কামনাই, মোহই খেব পর্যান্ত মুক্তিরূপে ফলিয়া উঠে। নন্দিনীই ভাহাদের রাসেশ্বরী হলাদিনী-সন্তা। নন্দিনীকে পাইয়াই ইহারা প্রকৃতিস্থ হয়, স্বরূপে অবস্থান করে।

এই আনন্দ-সন্তাকে, অন্তরান্তাকে, বন্ত-সন্তা নানাতাবে বাধিতে চাহে। তাই জীবান্তার মধ্যে সর্বলাই এই বন্ধ বস্ত-সন্তার সহিত আনন্দ-সন্তার বন্ধ। বন্ধ-সন্তা তাহার শক্তিবলৈ আনন্দ-সন্তাকে সামরিকভাবে পরাজিত না করিতে পারে এমন নহে, আনন্দের সঙ্গ হইতে প্রাণকে বঞ্চিতও করিতে পারে, কিন্তু শেষ পর্য্যন্ত আনন্দ-সন্তারই জয় হয়, প্রাণের সহিত আনন্দের সন্মিলন ঘটে, বন্ধর বন্ধন কটিইয়া প্রতিরোধ ভাঙ্গিয়া আত্ম। আনন্দ-সন্তার প্রতিষ্ঠিত হয়। নন্দিনীই শেষ পর্যন্ত জয় হয়। অন্তরান্তার মৃত্তিই নন্দিনীর জয়।

এই ভাবটিকেই নাটকে প্রধানভাবে রূপ দেওয়া হইয়াছে এবং ইহাই নাটকের আধ্যাত্মিক তত্ত্ব—কেন্দ্রীয় তত্ত্ব।

আর এই প্রধান তন্ত্রটিকে যে সামাজিক পরিবেশের কাল্লনিক আবরণে রূপ দেওরা ছইরাছে, সেই আবরণটি নাটকের উপতন্ত্র—বলা যাক্, সামাজিক তন্ত্ব। এই সমাজ ধনতন্ত্রের উৎকট এবং অন্তিম রূপের সমাজ; রাজ-শক্তি, মুষ্টিমের বহুসংগ্রহী এবং বহুপ্রাসী সর্দারের শক্তি-জালের অন্তর্মালে এবং আত্মহন্দে অশান্ত। অইপাশী শোষণে সকলেই নিআল—জীবন আনন্দশৃষ্ঠ; মাছুবের মর্যাদা কেবল বন্ধ সংগ্রহে অংশ প্রহণের মর্যাদা,—মাছুব সংখ্যার পরিণত। জীবনে তাহাদের "ঠাস দাসত্ব"; এই যক্ষপুরীতে সারাদিন রাত একটি কাজ —বন্ধ সংগ্রহের কাজ—সোনার তাল খৌড়ার কাজ। অবিপ্রাম পরিশ্রম শ্রম্বিকরা এখানে—শ্রাংস-মজ্জা-মন-প্রাণ্-শৃষ্ঠ। কাজের

কাঁকে যে অবসর অবসরটুকু পার, শ্রমিকরা তাহা মদ থাইরা কাটার।
'এখানে কাজের চের্টর ছুটি বিষম বালাই! এথানে মদের ভাঁড়ার,
অক্সশালা আর মন্দির গায়ে গায়ে। শোষণে শোষণে এখানকার
মাছ্র্য দেহে-মনে নিঃশ্ব—ইহাদের ভিতরটা একেবারে কাঁপা—
ইহাদের শুধু জোরই যায় নাই, ভরসা পর্যন্তপ্ত গিয়াছে।

এই শোষণ-ব্যবস্থাকে রক্ষা করিবার জন্ত, সৃদ্ধার্গণ শুধু কৌজ রাধিয়াই সন্ত্রই নহে, যাহাতে কোনরপ উত্তেজনা কাহারে। মধ্যে না আগৈ, সেই জন্ত কেনারাম গোঁসাইয়ের মত ভাড়াটিয়া প্রচারকও নিবৃক্ত রাথে।

ইহারা শাস্ত্রের বিরুত ভাষ্য করিয়া, শোষণকে শাসন বলিয়া চালাইতে চাহে—কায়েনী স্বার্থের গুণগান করে এবং শ্রমিকদের মানসিক উত্তেজনাকে পরলোকের ভয় বা পুরস্কারের লোভ দেখাইয়া প্রশমিত করিতে চাহে। এই বাবস্থায় ধন জন্ম হয় মৃষ্টিমেয় সন্দারগণের হাতে আর জনসাধারণ হয় সর্বহারা—দেহে-মনে সর্বতোভাবে নিঃশ্ব।

কিন্তু এই শোষণ ও শাসনের বিক্লছে প্রাণ বিক্লছ হইয়া উঠে; মুক্তির আনন্দের সহজ আকর্ষণে প্রাণে সাড়া জাগে—প্রাণ উপলব্ধি করে—"বিপদের তলায় তলিয়ে গিয়ে তবে মুক্তি।" এই উপলব্ধিতেই বিক্লছ প্রাণ প্রতিকার করিতে সঙ্কিত হয়। শোষণ ও শাসনের বিক্লছে সংঘৰত্ব শক্তি লইয়া গাঁড়ায়। বন্দীশালা চুরমার করিয়া ভাঙ্গিতে যায়—বিজ্লোহ ঘোষণা করে। গণ-শক্তির বিজ্লোহের সঙ্গে অব্যক্ত রাজ-শক্তি (রাজ্শক্তি কর্মপতঃ অব্যক্ত, সরকার-ক্লপে ব্যক্ত) আসিয়া হাত মিলায় অর্থাৎ রাজ্ম শক্তিতে গণশক্তিতে তথন কোন বিরোধ থাকে না—পার্থক্য থাকে না; আর ইহাদের সংগ্রাম বাবে সন্ধার-সরকারের সঙ্গে—কারেমী

বার্বের সংরক্ষকদের সলে। প্রাণের পর প্রাণ বিসর্ক্তন দিরা গণশক্তি জরী হর—রক্তকরবীর লাল-পভাকা উড়ে হাতে হাতে । প্রাণের মুক্তিকে জবীকার করিরা—প্রাণের দাবী জবীকার করিয়া— প্রাণকে পীড়িত করিয়া কোন শাসনতন্ত্রই টিকিতে পারে না। এই সত্যের ব্যক্তনা নাটকের উপতত্ত্ব বা সামাজিক তত্ত্ব। দু

### নাটকের "ভাব"রাজি

- (क) चानत्सरे मूक्जि-मूक्तिएठरे चानस, महकरे श्रमत ।
- (খ) আনন্দের কামনা—মুক্তির বাসনা আত্মার স্বভাবের মধ্যেই আছে। অরমসকোষ দেয় কাজের প্রেরণা আর আনন্দময়-কোষ দেয় ছুটির প্রেরণা। এই ছুইয়েরই দাবী যেখানে স্মানভাবে মিটে না, সেখানেই হুন্দ, সেখানেই বিরোধ ও অশান্তি।
- (গ) যে সমাজ-ব্যবস্থায় প্রাণের দাবী—প্রাণের মৃক্তি অধীরুত. সে সমাজ-ব্যবস্থা নিজের অত্যাচার দিয়াই আপনার বিনাশের পথ প্রস্তুত করে। 'শক্তির ভার নিজের অগোচরে……নিজেকেই পিষে ফেলে!'

এই প্রসংক্রই বলা উভিত যে, রবীক্রনাথ এক্ষেত্র ধনতন্ত্র ও বস্ততন্ত্রকে এক বলিরা মনে করিয়াছেন এবং দেখাইতে চাহিয়াছেন যে, ধনতন্ত্র এবং বস্ততন্ত্রে প্রাণের মুক্তি অবীকৃত এবং অবীকৃত বলিরাই উহারা অপ্রান্ত। এই তন্ত্রে প্রাণের বাবীন ও বাচাবিক বিকাশ ঘাতে পারে না এবং পারে না বলিয়াই প্রাণ সংহত শক্তি লইয়া কিমিরা গাঁড়ার এবং উহার অবসান ঘটায়। নিশীভিত প্রাণই বিস্তোহের প্রে-প্রাণের, বিনিময়েও মুক্তি উছার করে।

আরো একটি কথা মনে রাধিবার—এবং কথাটি এই বে, রবীক্রনাথের মধ্যে এই ধারণাই কাল করিরাছে বে রালা এক হিসাবে বৈর্যাক্তিক, রাল-শক্তিবারে (এই করেই রালা লালের আড়ালে—নেপথ্যে), রাল-শক্তির ব্যক্ত রূপ সরকার (প্রত্বিষ্ট্র)—এথানে সর্কার। এই সরকারের রূপেই রালার রূপ প্রতিভাসিত এবং সরকারই রালার শক্তি-রূপ। এই কারণেই রবীক্রনাথ শেষ পর্যন্ত প্রকাশক্তির সহিত রাল্পক্তিকে বিলাইরা দিয়া—সর্কারদিগকেই প্রতিপক্ষ রূপে গাঁড় করাইরালেন এবং এই কথাই বুরাইতে চাহিরাছেন বে, রাল-শক্তির সহিত প্রতিশক্তির বৈহ্যালক বিরোধ নাই,—আসল বিরোধ সর্কার-প্রকারের সলে।

- (ব) ধনতত্তে মাছব অমাছব হইরা বার। বাহারা শোবণকারী এবং যাহারা শোবিত উভয়ই মন্তব্যন্ধ হারাইয়া ফেলে।
- (ও) ধনতন্ত্র ছলে বলে কৌশলে আপনার কারেমী স্বার্থকে অকুপ্প রাখিতে প্রাণপণ চেষ্টা করে, কিন্তু শেব পর্যন্ত জাঞ্জত জন-শক্তির কাছে পরাভব স্বীকার না করিয়া উপায় থাকে না।
- (5) ধনতদ্রের উদ্দেশ্ত—অর্থের শক্তি দিয়া পৃথিবীকে বশীভূত করা! এই কারণেই শোষণ, বিনাশন—রণ তাহার প্রকৃতিগত। ক্রোধ-সন্দেহ-ভন্ন, খুনোখুনি, কাড়াকাড়ি ইহার অনিবার্য্য ফল।
- (ছ) সৌন্দর্যাকে-আনন্দকে জানা যায় না, অমুভব করিতে হয়।
  —দরকারের বাধনে উহাদের বাধা যায় না। শক্তির আকর্ষণে
  উহাদের পাওয়া যায় না—সহজ্ঞ আকর্ষণেই উহারা ধরা দেয়।
  "আর সব বাধা পড়ে, কেবল আনন্দ বাধা পড়ে না"।
  - (क) 'এমন ছ: থ আছে যাকে ভোলার মত ছ: খ নেই।'
- (ঝ) মাছুষকে দাস করে রাখবার প্রকাণ্ড আয়োজনে মাছ্য নিজেকেই নিজে বন্দী করে…। প্রাণকে শাসন করিবার জন্মেই প্রাণ দিয়া বসে।
  - (ঞ) ভেঙে ফেলাও খুব একরকম করে পাওয়া।
  - (ট) গান্তীর্য্য নির্ব্বোধর মুখোস।
- (ঠ) বস্তুতত্ববিদ্ধ। অনেক কিছুই জানাইতে পারে কিছ প্রাণ-পুরুবের অন্তরমহলের পরিচয় দিতে পারে না।
- (ড) 'ছোটগুলো হতে থাকে ছাই আর বড়োটা জ্বলতে থাকে শিখা। এই হচ্ছে বড়ো হবার তক্ষ।'
- (চ) শোষণের মার এমন মার যে 'বাইরে থেকে চোটের কাগ দেখতেই পাবে না'!
  - (4) व्यापाक वर्षा निक, त्यना करत । अकठा त्यनाव वयन

বিরক্ত হয়, তথন আরেকটা খেলা না জোগাইয়া দিলে নিজের খেলনঃ STE I

- (ত) 'যে দাস সে কথনো শ্রদ্ধা করিতে পারে না।
- (প) ভৃষ্ণার জল যথন আশার অতীত হয়, মরীচিকা তথন সহকে ভোলায়।
- ( न ) "क्रिविकाक (थरक इतर्गत कारक गारूपरक हिंदन निरम्, कलियूग क्रियश्रीतिक त्कर्याल खेळात करत निष्क्"।
- (ধ) পুরুষের জীবনে নারীর স্বপ্নের বাসনার প্রভাব অসামান্ত h পুরুষ নিজের পুরুষকারকে তুলিয়া ধরিতে চ'ছে নারীর বাসনাকে প্রাণপণে পূরণ করিয়া; তাই নারী যখন সোনার স্বপ্ন দেখে, পুরুষ তথন সোনার থাদে যাইয়া নামে--্যন্তদানবের হাতে ধরা দেয়। অতএব পুরুষের দাসত্ত্বে মূলে নারীর স্বপ্নের প্রেরণা কম কাজ করে না। (বিভর কথা—'তোমার সোনার ম্বপ্ন ভিতরে-ভিতরে ওকে-চাবুক মারে: সে চাবুক সন্দারের চাবুকের চেয়েও কড়া')।

এইবার, আমরা রবীজনাথের, ডাঃ নীহাররঞ্জন রায় মহাশয়ের এবং অ'জতবাবুর মন্তব্য সম্বন্ধে সামাক্সভাবে চুই একটি কথা বলিতে চেষ্টা কবি---

নাট্যকার রবীক্রনাথ নাটকথানির সামাজিক তত্ত্ব সম্বন্ধে যাহা বলিয়াছেন তাহা সম্পূর্ণ নছে—দিগ্দর্শন মাত্র। বিতীয়ত: নারী-মাহান্ম্যের দৃষ্টিকোণ হইতে তত্ত্বটিকে দেখিতে যাইয়া, রবীজ্ঞনাথ গ্রন্থের বর্ণিত বিষয়ের সঙ্গে সামঞ্জ স্থাপন করিতে পারিয়াছেন বলিয়া মনে হয় না। "নারীর ভিতর দিয়ে বিচিত্র রসময় প্রাণের প্রবর্ত্তনা যদি পুরুষের উদ্ধনের মধ্যে সঞ্চারিত হবার বাধা পায়, তাহলেই তার স্ষ্টিতে যন্ত্রের প্রাধান্ত ঘটে"—নাটক-বর্ণিত বিষয়েয় সহিত এই উক্তির পূর্ণসঙ্গতি পাওয়া বায় না। তারপর নারী বে रক্ষপুরীতে মোটেই ছিল না এমন নছে, চক্রা ছিল, সন্দারণীরাও নেপণ্যে ছিলেন,— অতএৰ 'এমন সময়ে সেথানে নারী এল···নন্দিনী এল'···কথাটি সম্পূর্ণ সত্য ১ইতে পারে না।

ডাঃ নীহাররঞ্জন রায় মহাশয়ের ভাৰ-বিশ্লেষণে আধ্যাত্মিক ও
সামাজিক তল্ত্বের সম্পূর্ণ বিস্তাস পাওয়া যায় না। ডাঃ রায়ের মধ্যে
প্রত্যেকটি ঘটনার তাৎপর্য্যকে অন্থগবন করিবার চেষ্টা দেখা যায় না।
রাজার ভাবাস্তর, সর্জারের সহিত রাজার দ্বন্ধ, রাজাকে দেখিয়া
নন্ধিনী "কেন মুগ্ধ" হয়—এই সব বিশেষ বিশেষ স্থলের ব্যাখ্যা
ডাঃ রায়ের বিশ্লেষণ হইতে পাওয়া যায় না। বল্পুবর অজিতবাবুর বিশ্লেষণ সম্বন্ধেও একই কথা বলা চলে। অজিতবাবু রাজাকে
চিনিতে চেষ্টা করিয়াছেন বটে, কিন্তু সম্পূর্ণ পরিচয় দিতে
পারিয়াছেন বলিয়া মনে হয় না। নাটকখানির ব্যক্তনা-বর্ণালীর সমগ্রা
প্রকাশ অজিতবাবুর বিশ্লেষণে দেখা যায় না।

### রক্তকরবীর 'নাটকত্ব'

নাটকথানির রস-নিরূপণ-কালে ইহার রসাত্মকতার পরিমাণ সম্বন্ধে যথাসাধ্য আলোচনা করা হইয়াছে। ইহাতে যেমন ঘটনা-সংস্থানের আকৃত্মিকতা-জনিত চমৎকারিত্ব, এবং কাহিনী-কৌতৃহল নাই, তেমনি ইহাতে আবেগ-অফুভাবাদিও সংলক্ষ্য হইয়া উঠে নাই। রাজা ছাড়া, অস্তু কোন চরিত্রে অস্তর্ব ক্ষের বিশেশ অস্তিত্ব দেখা যায় না। মোটকথা, অমুভাব অপেকা ভাবই প্রধান হইয়া আছে। ভাবকে উপস্থাপিত করা বিশেষ লক্ষ্য হওয়ায়, অফুভাবের অভিব্যক্তি এবং একভানতা উপেক্ষিত হইয়াছে। এই কারণেই যাহাকে ঠিক রসনিস্পত্তি বলে, তাহা এ নাটকে ঘটিতে পারে নাই।

ভারপর, — নাট্যকারের প্রকাশ-ভঙ্গীও খুব অলঙ্কত এবং এত অলঙ্কার-বহুল যে সাধারণ দর্শকের কান-মন তুইই ধাঁধিয়া ধায়।

প্রত্যেকটি চরিত্রই—যেহেতু অলৌকিক—ভাষায় প্রায় এক तकमरे जनकात প্রয়োগে-शांति तदीक्षनाथ। जदश जलकनात्रेक এই আচরণে কোন দোষ স্পর্শ করে কিনা সব সময়েই সে প্রশ্ন করা চলে। কারণ রূপক নাটকে ঘটনা-বিক্তাসের, এবং বাক্য বিষ্যাদের ওচিত্য-অনোচিত্যের প্রশ্ন অবাস্তর- ইহংতে কেবল মাত্র ভাব-বিভাগেরই উচিত্য-অনৌচিত্য সম্বন্ধে প্রশ্ন করা বিধেয়। এই ভাব-বিক্তাদের দিক দিয়া নাটকখানি যে একেবারে নিখুঁত দে কণা বল। চলে না। নাটকখানিতে একটি ভাব অপেকা একাধিক ভাবেৰ সমাবেশ ও সংশিশ্রণ ঘটিয়াছে দেখা যায়। এথমতঃ, রাজার ভিতরকার মাতুষটির উদ্ধার এবং রঞ্জনের সঙ্গে মিলন এই তুই উদ্দেশ্যে । নিনীর চেষ্টা বিভক্ত হইয়াছে। দ্বিতীয়ত:, রাজার ভাবান্তরটি না হইয়াছে মনস্তত্ত্বের দিক দিয়া ছল্ডময়. আধ্যাত্মিকতার দিক দিয়া অবশ্রম্ভাবী, কিংবা রাজনৈতিক তত্তের দিক দিয়া স্থাপ্তত। রাজনৈতিক তত্ত্বের দিক দিয়া পঙ্গতি রাণিতে হইলে. শোষিতদের বিজোহের প্রতাক্ষ সংঘর্ষ দ্বারাই রাজার মধ্যে ভাবাস্তর ঘটানো উচিত ছিল। এখানে রাজার ভাবান্তর বিজ্ঞোহীরা ঘটায় নাই, রাজার আনন্দ-সন্তাই রাজাকে ধ্বজা ভাঙিতে প্রেরণা দিয়াছে। রবীক্রনাথ এখানে আত্মার দাবীকেই পরিবর্ত্তনের কারণ ক্রপে প্রাধান্ত দিয়াছেন-বিদ্রোহকে নহে। রাজনৈতিক তত্ত্বের ৰাঞ্জনা এখানে স্তিমিত হইয়া গিয়াছে—পরিক্ষুট রূপ গ্রহণ করিতে পারে নাই। অক্তভাবে বলা যায় যে, আংগ্রাম্বিক ব্যঞ্জনার সহিত সামাজিক ব্যঞ্জনার নিব্বিরোধ সমন্বয় ঘটিতে পারে নাই।

### চরিত্র পরিচয়

(১) রাজা—আনন্দবিমুধ প্রাণের-সাধনা আনন্দের যোগ হারাইয়া অশিব শক্তিতে পরিণত। বিশ্বের আনন্দকে হনন করিয়া, শক্তিরপে নিজের অহংকারের ভোগ্য করিয়া তুলিবার অবিরাম চেষ্টায় ইনি নিযুক্ত। কিন্তু আনন্দের সহজ্ঞ আকর্ষণের টানে ইহার অন্তরাত্মা উন্মনা না হয় এমন নহে। তাই ইনি ভিতরে ভিতরে বড় ক্লান্ত, বড় প্রান্ত—বড় অশান্ত ও দীন। রাজা তাই আনন্দ-যোগহান শক্তির এবং আনন্দ-ভৃষ্ণার দক্ষেত্র। শেষ পর্যান্ত আনন্দই তাহার মধ্যে জয়ী হয়।

অন্ত দৃষ্টিতে, রাজা ধনতান্ত্রিক পুঁজিত। নিক রাষ্ট্রের রাজশক্তি—
যন্ত্রের হুই বাছ দার! ইনি সংগ্রহ করেন, আকর্ষণ করেন—শোষণ
করেন। ইহার সংলক্ষা এবং 'অসংলক্ষা শোষণে মামুষ অমামুষে
পরিণত,—মজ্জামাংস মনপ্রাণ সব নিংশেষিত—সেইদিক দিয়া তাঁহার
রাজ্য যেমন যক্ষপুরী, তেমনি প্রেতপ্রাও। 'শুধু ওরের পূজা পাইলেই
এই রাজা সমুষ্ট; কারণ ইনি 'জুজুর পুভুল' হইরা পাকিতেই ভালবাফেন
—অস্ততঃ সন্দারগণ ইহাই চাহেন; যেহেজু, সন্দারগণই রাজার শাসনযন্ত্র—রাজার ব্যক্তশক্তি। কিন্তু ধনতন্ত্রের রাজশক্তি নিজের মধ্যেই
প্রেতি-স্থিতি' (antithesis) স্থাই করিছে করিছে শেষ পর্যান্ত্র
শোষিতদের হস্তেই নিজেকে ধরা দেয়—শোষিতদের হাতে যায়।
কায়েমী স্বার্থের সহিত—তথাক্থিত রাজশক্তির সহিত—তথন
গণরাজ্যার নিজেরই সংঘর্ষ বাধে। এই রাজায় ধনতন্ত্রের শ্বিতিপ্রতিশ্বিতি এবং নতুন সংশ্বিতিও প্রতিফলিত।

(২) **সর্জার**—আনন্ধশৃষ্ঠ প্রাণশক্তির নির্দায় ও নির্দিকার অভিব্যক্তি বা ব্যক্তরূপ। আনন্দস্তা ইহার মধ্যে একেবারেই নির্জীব আছে কি নাই বুঝা যায় না। কদাচিৎ কোন নিশীধ অন্ধকারের নির্জ্জন মৃহুর্ত্তে এই সন্তাটি সামাস্ত একটু নড়িয়া চড়িয়া উঠে, আবার পরক্ষণেই অসাড় হইয়া যায়। যে জীবাছা বিষয়কর্ম্বে প্রাণশক্তিকে নিঃশেষে নিযুক্ত করিয়া রাখিতে যাইয়া, আনন্দ-সন্তাকে একেবারেই কোন্ঠাসা করিয়া ফেলিয়াছে, সন্ধার ভাহারই

অক্সদিকে, সর্দার ধনতান্ত্রিক রাষ্ট্রের শাসন্যন্ত্র, 'সরকার'— শোষণ ও শাসনের উদপ্র সাধনায় সে নির্ক্সিকার নির্দ্ত্রম—প্রাণের ক্ষৃত্তি সে দেখিতে পারে না—কোন প্রতিরোধ সে সহিতে পারে না, মাহুষের মজ্জানাংস-মন-প্রাণকে কীণ না করিতে পারিলে সে স্বন্তি পায় না। প্রাণশক্তিকে শাসন করিতে যাইয়া সে নির্দ্ধেকেই নিজ্ঞাণ করিয়া ভূলিয়াছে। সাম-দান-ভেদ-দগু— ছলবল, কৌশল, যথন যে নীতি আবশ্রুক, অকুণ্ঠভাবে সে প্রয়োগ করে। মাহুষকে অমাহুষ করিতে যাইয়া নিজেই সে অমাহুষ। শোষণ-শাসনকে অব্যাহত রাখিতে সে মবিয়া।

- (৩) মোড়ল—"এক সময়ে থোলাইকর ছিল, নিজগুণে তাদের পদর্দ্ধি এবং উপাধিলাভ ঘটেছে। কর্মনিষ্ঠায় তারা অনেক বিষয়ে সর্দারদের ছাড়িয়ে যায়"। এই মোড়লরা একদা শোষিত ও শাসিত শ্রমিক, অধুনা শোষণ-শাসনের মোড়লি করেন—শ্রমিক-স্বার্থের সহিত নিজের স্বার্থকে এক মনে করেন না।—'অফিসার'-গ্রেডে উন্নীত ছওয়ায় বেশ কিছু উপায় করেন, তাই ইহাদের নতুন শ্রেণী-চেতনা—ই হারা না-শ্রমিক না-মালিক।
  - (8) গোঁলাই—(বন্ধ-সংক্ষেপ দ্ৰপ্তব্য )।
- (৫) বিশুপাগল—বিশু মুক্তিপ্রবণ আনন্দপ্রবণ প্রাণ, আবদ্ধ হইরা থাকিতে চাহে না। বিশুর ইতিহাস একটু বিচিত্র: বিশু একদিন আদল-ভূমিতেই বিচরণ করিত; সেদিন সে ছিল মুক্ত, প্রাণ-চঞ্চ।

কিছ তাহার মধ্যে কেন যেন ভাবান্তর ঘটল। সহজ যোগের আনন্দে মন উঠে নাই, তাঁই সে নন্দিনীর মুখের দিকে কী একভাবে চাহিয়া আচনার অভিমুখে ছুটিয়া গিয়াছিল। কিছ একটী নারীর আকর্ষণে পড়িয়া সে প্রিয়া ফিরিয়া যক্ষপুরে আসিয়া আবদ্ধ হইয়া আছে। বিশু মুক্ত-স্থভাব বলিয়া যক্ষপুরে সে বেখায়া। অমুচর, শুপ্তচর—কোন চর রূপেই সে রুভিছ দেখাইতে পারে নাই।

# শঙ্করাচার্য্য

# জাবন-চরিতের উপাদান

যেখানেই বিভৃতি সেধানেই দেব-সন্তা স্বীকার বা দর্শন করা লোক-চিন্তের, বিশেষতঃ ভারতীয় চিত্তের, অন্ততম সংস্থার। ভারতে অবতারের প্রাচুর্য্য এই কারণেই। বেদাস্ক ও উপনিষদের ভাষ্যকার শঙ্করাচার্য্যের মন্তিম্ব-তেজের দীপ্তিতে একদিন সমগ্র ভারতবর্ষের চোথ ও মন ধাঁধিয়া গিয়াছিল। সতাই মন্তিক-শক্তির এত বড দিখিজয় পৃথিবীতে কে কবে দেখিয়াছে? প্রতিপক্ষের পক্ষশাতন করিয়া হর্কার বিক্রমে একটি সন্ন্যাসী-যুবক দিকে দিকে নিজের বিজয়-কেতন উডাইয়া বিচরণ করিয়াছে— ইহাতে কাহারই বা চোধ না ধাঁধে? দর্শনের তুর্গ নিমাণি করিয়া প্রতিপক্ষ আধিপত্য বিস্তারে নিযুক্ত, আপাত-দীপ্ত যুক্তিবাণে যোদ্ধার তৃণ পরিপূর্ণ; এই সকল যোদ্ধার যুক্তিবাণ কাটিয়া কাটিয়া একে একে সমস্ত ছুর্গ অধিকার করিলে ত্রিপুরাস্তক শঙ্করের কথ স্বাভাবিক ভাবেই যে মনে জাগে। শঙ্করাচার্য্য এই জন্মই ভারতে শঙ্করের অবতার রূপে গৃহীত হইয়াছিলেন। তাঁহার জন্ম-কর্ম্ম সব কিছুই অলৌকিক রহত্তে মণ্ডিত হইয়া গিয়াছিল। তাই তাঁহার প্রকৃত জীবনী চিরদিনের মতই হারাইয়া গিয়াছে: 'পণ্ডিতেরা বিবাদ করে নিয়ে তারিথ সাল'—এ অবস্থা কোন কালেই স্থচিবে বলিয়া মনে হয় না।

অগত্যা আমরা যাহা পাইয়াছি, তাহা পরবর্তীকালের রচনা এবং তাহা লৌকিক-অলৌকিক ঘটনার জগা-খিচুড়ি। তবু তাহারই মুখাপেকী আমরা।

- (क) इंशाप्तत गर्या अथान ७ উল्লেখযোগা:---
- (>) আনন্দগিরি রুত = শ**র**র দিখিভয়।
- (২) চিদ্বিলাস যতি কৃত = শহর বিজয়।
- (৩) মাধবাচার্য্য ক্রভ=সংক্ষেপ শঙ্করজয়।

ত দ্বির নীলকণ্ঠ, সদানন্দ, পরমহংস বালক্ষণ ও রক্ষানন্দ রচিত "লবু শব্ধর-বিজয়", তিরুমল্লদীক্ষিতের "শব্ধরাভ্যদয়" ও প্রুষোভ্য ভারতী-কৃত "শব্ধরবিজয়-সংগ্রহ"ও উল্লেখযোগ্য।

- (ক) পুরাণে শবর-প্রদক্ষ পাইতেছি (যদিও প্রক্ষিপ্ত):
- ( > ) श्राश्वार्य-६२ व्यारा ( ममरात जिल्ला नाहे )
- (২) ক্ত্রপুরাণে—২৮।২৯শ অধ্যায়ে "
- (৩) বায়ুপুরাণে—(উল্লেখমাত্র)
- (৪) ভবিশ্বপ্রাণে—(উল্লেখমান )
- (৫) ऋक्षभूतारग—(भिवयश्रमा)
- (গ) আধুনিককালে শঙ্কর-প্রসঙ্গ পাওয়া যায়:---
- (১) ভক্তমাল।
- (২) Biographical Sketches of Decean Poet—কাবলি রামস্বামী (১৮২৯ গ্রঃ—কলিকাভায় প্রকাশিত)
- (৩) Lives of Eminent Hindu Authors— জনার্দন বাষ চন্দজী।
  - (8) Sankara-Windischmarn.
  - (c) ভারতবর্ষীয় উপাসক-সম্প্রদায়— অক্ষয় দর।

### শঙ্করাচার্য্যের কাল

এটিপূর্বান্দীর লোকের কাল সম্বন্ধে তো কথাই নাই,—এটান্দীর লোকের কাল সম্বন্ধেও আমরা অনিশ্চিত ধারণার অধকারেই আছি। অত্যে পরে কা কথা—শঙ্করাচার্য্যের মত দিখিজয়ী জ্ঞানবীরের স্থান-কাল-ঘটনা সম্বন্ধেও আমরা অমুমানের উপর ভর দিয়া চলিতেছি।
এখানেও 'পণ্ডিতেরা বিবাদ করে নিয়ে তারিও সাল'।

শহরাচার্য্যের আবির্জাবকাল সম্বন্ধে পাশ্চাত্য ও প্রাচ্য পণ্ডিতের। কম বাদ-বিতত্তা করেন নাই। ইহাদের মধ্যে এইচ. এইচ. উইলসন্, 
কম বাদ-বিততা করেন নাই। ইহাদের মধ্যে এইচ. এইচ. উইলসন্, 
ক্রিভিষমান্, টেলার ল্যাসেন, বেবর, মানিভ, কোলাকুক, রাইস্, 
বুর্ণেল. বার্থ, কে, বি. পাঠক, কাউএল, গাফ্, অক্ষয়কুমার দত্ত, 
কাশীনাপ তেলাঙ, মোক্ষয়লর, টিল, রেভারেও থুলক্স, ফ্রীট, লোগান, এন্. ভট্টাচার্য্য, মনিয়র উইলিয়াম্ নিধিলনাথ রায় প্রভৃতির 
নাম উল্লেখযোগ্য। এই সঙ্গেই দর্শনের ইতিহাসকার রাধাক্ষকণ এবং 
ক্রেক্সে দাশগুপ্ত মহাশয়ের নামও উল্লেখ্য। ইহাদের অধিকাংশের মতেই 
শহরাচার্য্য খ্রীষ্টায় ৮ম বা ৯ম শতান্দীর লোক। অবশ্য নিধিলনাথ রায় 
(সাহিত্য, ১৩০৬, চৈত্রে সংখ্যা) সারদামঠের গুরুপরক্ষরাক্রমে খ্রীই 
পূর্ব্ব ৪৭৯ অন্ধে এবং এন. ভট্টাচার্য্য খ্রীয় ষষ্ঠ শতান্দীর আগে 
শহরকে আবিভূতি করাইয়াছেন।

্ কেরলোৎপত্তি-গ্রন্থের মতে শহরাচার্য্যের ৩৯২ খ্রীঃ জন্ম—
কেরলদেশের অন্তর্গত কালদী বিভাগের কৈপলে নামক স্থানে।
কিল্পাল পৌরুদাল রাজার রাজন্বলালে, ৩৮ বংসর বয়সে তাঁহার
মৃত্যু। 'কোলু-দেশ রাজ কাল' নামক গ্রন্থের মতে—ক্ষলপুরে রাজা
ক্রিবিক্রেমদেবের রাজন্বলাল জন্ম। নেপালের ইতিহাসের
প্রমাণ 'রুবদেব' রাজার সময়ে শহরাচার্য্য নেপালে যাইয়া
বৌহদিগকে পরান্ত করেন। 'বিশ্বকোষ'-কার নানা বৃত্তি বিভাস
করিয়া শহরকে ৬৮৪ বা ৬৮৬ খ্রীষ্টাব্দের লোক বলিয়া প্রমাণ
করিতে চেটা করিয়াছেন। ভাগুরেকর শহরের সময় ৬৮০ খ্রীঃ ছির
করিয়াছেন। যাহাই হউক, সভ্য কাল নিশ্চয়ই এই ছুই সীমার

মধ্যে ( খ্রী: পৃ: ৪৭৯ ছইতে ৯ম শতাকী পর্যন্ত ) কোন এক কোঠার আছে অতএব দেখা যাইতেছে ে পঞ্চম শতাকী ছইতে আরম্ভ করিয়া নবম শতাকী । শহরকে টানাটানি করা ছইয়াছে শহরের পিতা-মাতা

- (ক) (শহর দিখিজ্ঞারে মতে) সর্ব্বজ্ঞ নামক এক ব্রাহ্মণ কামান্দী নায়ী নিজ্ঞ পত্নীর সহিত চিদম্বরে বাস করিতেন। বিশিষ্টা নায়ী তাহার এক পরমা স্থলরী কল্পা জ্বো। বিশ্বজ্ঞিৎ নামক এক ব্রাহ্মণের সহিত এই কল্পার বিবাহ হয়। বিশ্বজ্ঞিৎ কিয়ৎকাল গৃহে থাকিয়া বৈরাগ্য অবলম্বন করিয়া বনে গমন করেন এবং তপশ্চর্যায় মনোনিবেশ করেন। এদিকে বিশিষ্টা তৃঃখিত চিত্তে চিদম্বরেশ্বর মহাদেবের সেবায় নিযুক্ত হন। মহাদেবের ক্লপায় বিশিষ্টার এক পুত্র জ্বো। এই পুত্রই শহরাচার্য্য। [পিতা=বিশ্বজ্ঞিৎ, মাতা—বিশিষ্টা(নাটকে মাতা—বিশিষ্টা)]
- (খ) (চিবিলাস যতির শব্দরবিজয় মতে) কেরল-দেশান্তর্গত কালাদি নামক স্থানে শিবগুরুর ঔরদে আর্ব্যাম্মার গর্ভে বদস্ত ঋতুর মধ্যাক্ষকালে শব্দরাচার্য্য জন্মগ্রহণ করেন। [পিতা—শিবগুরু, মাতা—আর্ব্যামা]
- (গ) মাধবাচার্য্যের—'সংক্ষেপ শহরবিজ্ঞা' মতে )—মলবরের অন্তর্গত কালাজি নামক স্থানে—শিবগুরুর ঔরসে, সভী দেবীর গর্ডে জন্ম। [পিতা = শিবগুরু, মাতা = সতী]

## **भक्र**रत्त कीवरनत घटना

(ধ) উক্ত 'শহরবিজয়' মতে) পঞ্চম বর্ষ বয়সে উপনয়ন। তারপর একদিন নদীতে স্নান করিতে গিয়া কুন্তীরের মুধে পড়েন এবং কৌশলে বাঁচিয়া যান। তারপর সন্ত্যাস অবসম্বন করিয়া হিমালয়ে বদরিকাশ্রমে আশ্রয় গ্রহণ করেন। তথায় তিনি তপোনিরত গোবিন্দপালের শিশুছ গ্রহণ করেন। ইহার পরে তিনি ভট্টপাদের (কুমারিল) সহিত সাক্ষাৎ করেন, কাশ্মীরে যাইয়। মণ্ডলমিত্রের সহিত তর্কয়্ত করেন; অনস্তর, শৃঙ্গাগরি ও জগরাথে তুইটি মঠ স্থাপন করিয়া স্থারের ও পদ্মপাদকে মঠরকায় নিয়্ত করেন এবং হারকায় মঠস্থাপন করিয়া হস্তামলককে এবং বদারিকাশ্রমের মঠে তোটকাচার্য্যকে আচার্য্যপদে নিয়্ত করেন। তারপর, বদারিকাশ্রমে অবস্থান কালে বিষ্ণুর ষষ্ঠাবতার দতাত্রেয় শঙ্করের নিকট আগেন এবং উভয়ে হিমালয়গহররে প্রবেশ করেন এবং কৈলাসে যাইয়া শিবের সহিত মিলিত হন।

(মাধবাচার্য্যের 'সংক্ষেপ শব্ধর বিজ্ঞার') অষ্ট্রমবর্ষ বয়সে গৃহত্যাগ ক্রিয়া শব্ধর উত্তরভারতে গমন করেন—নর্ম্মদাতীরে গোবিন্দ্রোগীর সহিত সাক্ষাৎ করেন; এবং তাঁহাকে বলেন—'আপনি প্রথমে আদিশেষ ছিলেন, তৎপরে পতঞ্জলিরূপে অবতীর্ণ হন এবং এক্ষণে আপনি গোবিন্দ্রোগী' (নাটকে-গৃহীত)। তারপর, তিনি নীলক্ষ্ঠ, হরদন্ত ও ভট্ট ভাল্করকে তর্কে পরাজ্ঞয় করেন। ইহার পর তিনি বাগ. দণ্ডী, ময়ুরের সহিত সাক্ষাৎ করিয়া দর্শন বিষয়ে উপদেশ দেন এবং হর্ষ, অভিনবগুপ্ত, মুরারি মিশ্র, উদয়নাচার্য্য কুমারিল, মণ্ডল মিশ্র ও প্রভাকরকে তর্কে পরাজ্ঞিত করেন; পরিশেষে নশ্বর দেহ তাগি করিয়া কৈলানে শিবের সহিত মিলিত হন।

িবিশেষ দ্রষ্টব্যঃ (ক) নীলকণ্ঠ রামাস্থজের পরবর্তী লোক, কাজেই সাক্ষাৎকার অসম্ভব, (ধ) হরদন্ত—কাশিকার্ত্তির 'পদমঞ্জী' নামক টীকার লেখক—ইনি ৯ম শতান্দীর পূর্ববর্তী নন। (গ) ভট্টভান্ধর কৃষ্ণ যন্ত্র্বিদের ভাষ্যকার। খ্রীঃ ১০ম শতান্দীর লোক, ব্রহ্মস্ত্রভাষ্ট্রে শঙ্করকে আক্রমণ্ড করিয়াছেন। (খ) বাণ শ্রীহর্ষের সভায় ছিলেন। ময়য় ৬ ঠ শতাব্দীর প্রথম ভাগে—বাণ শেষভাগে ব্রীবিত। (৬) দণ্ডী
৮ম শতাব্দীর লোক। (চ) অভিনবগুপ্ত প্রায় ১০০০ খ্রীঃ জীবিত
(ডাঃ বৃহলর) (ছ) মূরারী মিশ্র (মীমাংসাশাস্ত্রজ্ঞ) ১১৮০ সংবতের
কিছু পূর্ববর্তী (জ) উদয়নাচার্য্য বাচস্পতি মিশ্রের ক্রায় বার্ত্তিক তাৎপর্য্য
প্রস্থের 'তাৎপর্য্য পরিশুদ্ধি' নামক টীকা লেখেন। উদয়ন ১০০২ ও
১১৯৬ সংবতের মধ্যে বর্ত্তমান। (ঝ) কুমারিল, মন্তন মিশ্র প্রভাকর
শঙ্করের সমসাময়িক।

### শঙ্করাচার্য্যের দার্শনিক প্রতিভা

শঙ্করাচার্য্যের ব্রহ্ম হত্ত হিলাও ইছা পতা যে, ভারতীয় শুরুগৃহ এবং বিল্লাশ্রমই এই অন্তত শক্তির শ্রষ্টা ও পালনকর্যা। প্রীষ্টীয় পাচাল শতাব্দীতে ভারতীয় শিক্ষাপদ্ধতি এমন একটি মননশীল মন্তিক্ষ গড়িয়া ভূলিয়াছিল যাহার বিচার-শক্তির লিখিত নিদর্শন দেখিয়া সকলেই আল বিশ্বিত। বাস্তবিকই বাহারা শঙ্করাচার্য্যের ব্রহ্মস্ত্রভাষ্য মন দিয়া পাঠ করিয়াছেন, তাঁহারাই জানেন—শঙ্করাচার্য্যের পর্যাবেক্ষণ ও অধ্যয়ন কি ব্যাপক, স্মৃতি কি লক্ষ্য-শেক্ষরাচার্য্যের ভাষ্য দোষলেশহীন এ কথা বলা এখানকার বক্তব্যের তাৎপর্য্য নহে; ইহাই বলিবার বিষয় যে, একটি ভত্ককে যথাসম্ভব যুক্তিবৃক্ত করিয়া ভূলিবার মৃত সূতর্ক ও পরিণাটি বৃদ্ধির অন্তত্তি বিকাশ বন্ধভাষ্যে লক্ষ্যণীয়রপে প্রতিষ্ঠিত হইয়া আছে।

শহরাচার্য্য ব্রহ্মস্ত্রাদির ভাষ্যে যে মতবাদ প্রতিষ্ঠিত করিয়াছেন তাহার নাম—কেবলাবৈতবাদ। এই বাদটি মায়াবাদ নামেও প্রসিদ্ধ। কারণ এই মতামুসারে—'ক্রগং' মায়া মাত্র, অনিত্য। শঙ্করাচার্য্যের মন্তবাদের সংক্ষিপ্ত সার্মর্ম্ম সম্বন্ধে একটি প্রাচীন ৰচন আছে ৷— 'শ্লোকার্দ্ধেন প্রক্ষোমি যত্নুক্তং গ্রন্থ কোটিভিঃ

ব্ৰহ্মসত্যং জগিৱাখ্যা জীবে। ব্ৰদ্মৈব নাপরঃ।'

অর্থাৎ সারমর্শ্ব মাত্র তিনটি—ব্রশ্বাই সত্য, জগৎ মিথ্যা আর জীব ব্রশ্ব ছাড়া আর কেছই নহে। শঙ্করাচার্য্যের দার্শনিক অভিমত এই তিনটি বিষয়ের বিশেষ আলোচনাতেই প্র্যাবসিত।

শঙ্কর-দর্শন সমাগ্ভাবে বুঝিতে হইলে প্রথমেই নিত্য-অনিত্যের সং-অসৎ-এর এবং মায়া শব্দের সংজ্ঞা বৃক্তিয়া লইতে হইবে! অক্সণা শব্দরকে ভূল বুঝিবার সম্ভাবনাই অধিক। শব্দরমতে ব্রশ্বই মূল তত্ব—তিনি এক এবং অন্বিতীয়, মূলে তিনি নির্ম্বণ চিম্মাত্র কিন্ত পূর্ণবিভূ, স্বপ্রকাশ। ইনি ও তৎসং—অক্ষয় অব্যয়—সচিচ্ছানন। এই বন্ধই নিত্য; আর স্ব-কিছুই অনিত্য এবং অসং. কারণ আর সৰ কিছুরই অন্য লয় ও বিকার আছে। জগৎ এই কারণেই অনিত্য ও ব্দসৎ—মায়া বা প্রতিভাসমাত্র। জগতের কোন পরমাধিক সন্তা নাই— ইহার সভা মান্নিক বা প্রাতিভানিক (ব্যবহারিক); পারমাধিক সন্তা একমাত্র ব্রন্ধেরই আছে. সেই হিসাবে ব্রন্ধই নিজ্য, কেবল এবং অহৈত সন্তা। তবে এই ব্রন্ধেরই একটা মায়িক রূপ বা সন্তণ রূপও আছে। मिक्रिक्ट विनि क्रेश्वर—कीनामग्र—लाकवर नीना करतन (लाकवस्त्र) नीना रेकरनाम्)। **এই नीना इटेए**डे क्यानि नमस कनर প্রপঞ্চের আবির্ভাব। মায়াবদ্ধ দৃষ্টির কাছে এই জগৎ প্রবিভক্ত বা নানা মনে हरेताथ, छेहा चामरन नाना नरह-नाना-ताथ माम्राबर रहि। अहे জগৎ যেহেডু জন্ম ও লয়ের পরিণামে আবদ্ধ, সেই হেডুই অনিত্য — এবং বাৰা অনিত্য তাহা পরমার্থতঃ অসং। (বিঃক্র:-- শহর একের वह रुख्या चौकात करतन, किन्द 'वह'त भवमाधिक मछ। चौकात करतन না. ভাঁহার কাছে একই পরমার্থতঃ সভ্য ও নিভ্য।)

শঙ্করাচার্য্যের বড় কীত্তি শৃক্তবাদের খণ্ডনে, এক কথায় বৌদ্ধর্শের দার্শনিক ভিত্তিকে ধ্বসাইয়া দেওয়ায়। ক্রণিকবাদ ও শৃক্তবাদকে তন্ন তর করিয়া খণ্ডন করিয়া শঙ্করাচার্য্য বেদাক্তদর্শনের শ্রেষ্ঠত যথেষ্ট জোরের সহিত প্রমাণ করায় হিন্দু ধর্ম্বের নব শক্তি সঞ্চারিত হইয়াছিল। অভাব হইতে ভাব জনিতে পারে না (না সতো বিশ্বতে ভাবো না ভাবো বিশ্বতে মতঃ )—এই তম্বটিকে শহরাচার্যা 'নাভাব উপলব্ধে:' হত্তের ভাষ্যে স্বিস্তারে প্রমাণ করিয়াছেন তথা বৌদ্ধর্মের ভিত্তিভূমি "শৃক্তবাদ"কেই থণ্ডন করিয়াছেন। মাধ্যমিক বৌদ্বগণের সিদ্ধান্ত এই যে, স্মষ্টির পূর্বেক কিছুই ছিল না। ইছার বিরুদ্ধে শহরের প্রধান যুক্তি ( অবশ্র আরো আগের এবং অনেকেরই ) অভাব হইতে ভাবের উৎপত্তি ঘটিতে পারে না (ব্রহ্মস্তবের ভাষ্য ক্রষ্টব্য)। বৌদ্ধধর্মের দার্শনিক ভিত্তিকে এইভাবে ভাঙিয়া দেওয়া তথা বেদাস্কদর্শনের শ্রেষ্ঠত্ব প্রতিপাদন করা শঙ্করের প্রধান কীতি। এই কারণেই হিন্দুর কাছে শঙ্কর 'শঙ্করের অবতার' চইয়া উঠিয়াছিলেন। বাত্তবলের দিখিজয় ভারতে অনেক হইয়াছে—বিষ্ণা-বলের দিখিজয় পুথিবীতে খুবই কম; শঙ্করাচার্ব্যের দিখিজয় বোধ হয় সর্বপ্রথম এবং সর্বপ্রধান।

# নাটকে শঙ্করাচার্য্য

### প্রস্তাবনা দৃষ্ঠ

কৈলাস। মহাদেব, এক্ষা, ইন্দ্র ও অজাতা দেবগণ (উপবিষ্ট ?): ব্রহ্মা সর্ব্বজ্ঞ মহাদেবের নিকট আর্দ্ত দেবতামগুলের মনস্তাপ জানাইতে আরম্ভ করিলেন-প্রথমে নারায়ণ ত্রাহ্মণের বিচ্চাদপ দমন করিবার জন্ম বৃদ্ধ অবতার হইয়াছিলেন এবং শৃত্যবাদ প্রচার করিয়াছিলেন। <mark>হীনমতি নর দেবনায়া বুঝিতে পারে নাই. একেনারে নেদ</mark>র্বিদ যাগমজ্ঞ ছাডিয়া ব্দিয়াছে—নিরীশ্বর ও স্বেচ্চাচার হইয়া উঠিয়াছে। যক্তভাগ না পাওয়ায় দেবতারা মলিন। পাপভার দিন দিন বাডিয়া চলিয়াছে। বেদবিধি আপনাকে উদ্ধার করিতেই হইবে। প্রস্তাব শুনিয়া মহাদেব উত্তর দিলেন— হে দেবগণ, তোমরা চিন্তা দুর কর। ধরার ক্রন্দন নিত্যই আমার কাণে আসিতেছে। আমি স্থির করিয়াছি—নরদেহ ধারণ করিয়া 'অতি গুহু তত্ত্ব' প্রচার করিব। — সংসারে বিশুদ্ধ অবৈত জ্ঞান দান করিব। কুমার কাভিকেয়ও याहरन-विद्यारण नगन कतिया कर्याका ७ एकात कतिरा ।- अका ! ভূমি তাঁহার শিশুরূপে কর্মকাও প্রচার করিও, তোমার নাম হইবে, "মণ্ডন"। আমি নিজে ব্রহ্মসত্ত্রের এবং বেদার্থের প্রচার করিবার ভার লইলাম। ইক্র। তুমিও যাও! রাজা হইয়া তুমি আমাকে সাহায্য করিও। তোমার নাম হইবে—মুধ্যা।" · দেবগণ উৎফুল্প চিত্তে মহেশবের জয়ধ্বনি করিয়া প্রস্থান করিলেন। মহামায়াকে 'লীলায় আশ্রয় দান' করিতে আহ্বান করিলেন। মহ।-

মারাও সঙ্গিনীগণসহ আবিভূতি হইলেন। সঙ্গিনীগণ "গীত" আরম্ভ করিলেন—'স্পন-গঠিত' ইত্যাদি। 4

# প্রথম অঙ্কঃ প্রথম গভাঙ্ক

শঙ্করাচার্য্যের বাটী। শঙ্করের কাণে নিতাই আনে—'অল্ফে আবাসে কি হেড় প প্রতীক্ষায় ব্রহ্মাণ্ড তোমার'। প্রশ্ন জ্বাগে— 'কেবা আমি' ? শঙ্কর অস্তরায়ার সিংহগর্জন উনেন—…'ছের নিডা অবসানে। শঙ্কর স্বগতোক্তি শেষ করিতেই প্রবেশ করিলেন— 'বিশিষ্টা'—শঙ্করের মাতা। শঙ্করকে চুপ করিয়া বৃদিয়া পাকিতে দেখিয়া তিনি চিস্তিত। শঙ্কংকে তিনি থুলিয়াই বলিলেন---'তোমার শাস্ত্রপাঠ সমাপ্ত⊶যদি তোমার অষ্ট্রম বর্ষ ব্যঃক্রেম না হতো আমি তোমার বিবাহের উল্লোগ করতেম'। শঙ্কর মায়ের ব্যাকুলতা দেখিয়া ভাঁছাকে সাস্ত্ৰা দিলেন — স্ঞানের শিক্ষার মায়ের যত্নের পরিচয় দিতে লাগিলেন—। বলিলেন—'ভূমি আদশ জননী-সকলই তোমার শিক্ষার প্রভাবে'। বিশিষ্টা নিজের আশহ। ব্যক্ত করিলেন—থেমন বিভান্তরাগ, বিষয়ান্তরাগ সেরূপ নাই। বিষয়াত্বরাপের কথায় শক্ষর বিষয়াত্বরাগ বিষয়েই বক্ততা দিলেন ্ এবং মাকে বুঝাইতে চেষ্টা করিলেন—'চতুর্থ আজম সার শাল্পে এ প্রচার' আর 'একমাত্র মৃক্তিপপ চতুর্থ আগ্রম'। ভাষার সাধও कानाहरतन-मन्नाम खहरण माथ मना गरन। विशिष्ठा पुरवत वारका আতত্তে শিহ্রিত হুইলেন—যাতুমণিকে ঐরপ দারণ কণায় মায়ের

এই গীতকালীন দৃশ্বপটে শব্দরাচার্য্যের অন্তর্গবালী লীলাং—বধা—মাতৃ-ক্রোড়ে শব্দর, বাতৃমূবে শব্দরের পুরাব প্রবণ, পিতার নিকট শব্দরের শাল্পগাঠ, গুরুগৃহে শব্দর—দৃশ্ব চতুইয় ক্রমাব্রে পরিদৃশ্বমান।

আইরে ব্যথা না দিতেই আহরে। করিটেন শকর নিভার ইঞার নোহাই দিলেন—এবং বাকে বুঁঝাইলেন বে, বংশে 'বভিপছা লড়ে কেছ বদি, উচ্চপতি হর সে বংশের'। ভাহার পুত্র সে পছা-প্রার্থী । এবন সমর প্রবেশ করিল জগরাথ—প্রাতন ভ্তা। জগরাথ জাতিতে ছোট, কিছ বেহ-ভক্তি-সেবার বেশ বড়, তবে সাদাসিদে চাল-চলনে—দৃষ্টতেও। বিশিপ্তা বে ছেলেকে তথনও থাইতে দের নাই ভাহাতেই সে বিরক্ত হইরা উটিরাছে। জগরাথ শকরকে ভূলাইতে চার—হাট হইতে সম্রাস কিনিরা আনিয়া দেওয়ার প্রতিশ্রতি দিয়া। শকর সন্ধ্যা-বন্ধনা না করিয়া কিছুতেই থাইবে না, ব্রাহ্মণের নাকি সন্ধ্যা না সারিয়া থাইতে নাই।

অগরাধ রাগের ভাষার বিশিষ্টার এবং শহরের প্রতি অহরাধ প্রকাশ করিল। তাহার ধারণা শহর 'ছেলে বয়নে থেণে গেল'। রমা প্রাণামির গোড়ার কথা আরম্ভ করিল—বিশিষ্টার একা একা সকলের মানা না শুনিরা ভর সন্ধ্যাবেলা শিবের বিশিষ্টার একা একা নিশুরে মানা না শুনিরা ভর সন্ধ্যাবেলা শিবের বিশিষ্টার একা একা নিশুরে বাঙার লাভার পালার—নিশুরে বাঙারা— নিশুরে বাঙারা— নিশুরে বাঙারা— নিশুরে বাঙারা— নিশুরে বাঙারা ভাগদেবতা আশুর করিয়াছে—এ বিষয়ে তাহার সভর্কবাণী এবং শুণিণ টুনিন আনিয়া ছেলেটিকে দেখাইবার উপদেশ—শহরের বাবার সে উপদেশ অমান্ত করা—কোন কথাই বাদ গেল না; রমা আর একটি বিষয়েও জগরাপের দৃষ্টি আর্করণ করিল—গোটা আর্টেক ছুঁড়ী লাইয়া এক মাগী ছেলে দেখিতে আসিয়াছিল—অকুক্ষণে শালী। জগরাপও সেইদিন নাকি মুরুরর দিকে তাহাকে দেখিরাছে। দেখিতে দেখিতে সেই মাগী আর্রিয়া পড়িল—অন্তর্মণী বেটিতা ছইয়া মহামায়া। জগরাণ শাসাইল— জ্বগা তপনও মরে নাই', জগার কাছে ভিরকুটি চলিবে না। তাই সোজা প্রশ্ন করিল সে—'ছেলেটার মাথা বিগড়াইতে আসিয়াছ প'

মহামায়া, "হাঁ। বাবা হাঁ।" বলিতেই জগন্নাথ কাল্ডে দিয়া নাক কাচিনা দেওবার তর দেথাইল। কিন্তু মহামান্না ও সঙ্গিণীগণ কোন কথা না বলিয়া 'গীত' আরম্ভ করিলেন। গীত শুনিবার পরে জগন্নাথের কেন্দ্র নাচিতে ইক্ষা করিল—জগন্নাণ 'বোন্ ভোলা' বলিয়া প্রস্থান করিল।

#### দিতীয় গর্ভাঙ্ক

্নিদীতে সান করিতে যাইবার পথ। রমা, গঙ্গা ও বিশিষ্টা স্থারে চলিয়াছেন। বিশিষ্টার শরীয়ের কেমন অহির ভার। বিশিষ্টা, 'মুখিমনে উপবেশন' করিবেন্ত নানা বিশিষ্টার মিছে ভারনা টেলিয়া নিয়াক স্কুইবেন্ত কিছ বিশিষ্টা একপদও অন্তব্যুগুইতে গারিবেন্ত ণা—সেধানেই শয়ন করিলেন। গঙ্গা দেখিল—বিশিষ্টা 'সত্যি সত্যি ভিরমি গেলো'। বিশিষ্টা প্রলাপে বিলাপ করিতে লাগিলেন। রম দেখিল— সন্থা সন্থা বিশিষ্টা প্রলাপে করিতে লাগিলেন। রম দেখিল— সন্থা সন্থা বিশিষ্টা—'বাবা, আমার পুরা দাও' বলির কাতর অন্তন্ম করিতে লাগিল। জ্ঞান ফিরিলে বিশিষ্টা পুরাকে দির প্রভিত্তা করাই'লেন—ভিনি অন্তমতি না দিলে শঙ্কর কোপামও ঘাইবেন লা। রমা শঙ্করকে বলিলেন—'বাবা, ভোমার মাকে এতদ্র আবে স্থান করতে আসতে দিও লা'——শক্কর বলিয়া ফেলিলেন—'লোভ্যতী আমার উপর সৃষ্টি হয়ে আমানের বাজীর নিকট দিয়ে যাবে'। (আলোকিক শক্তি নং ১)। জগল্লাও আসিয়া পড়িল এবং বিশিষ্টাকে একটি আত্রেজী কড়া কণা বলিয়া ফকলের স্তিত

এদিকে শহর স্রোভস্বতীর স্তব থাবস্থ কবিলেন। ভগারথের শহ্মধানি শুনিয়া গঙ্গা যেমন প্রচাৎ প্রচাৎ আসিয়াছিলেন, নদীটি যেন তেমনি ভাবেই করতালি শুনিয়া প্রচাৎ প্রচাৎ আসে—এই উছার ইছো, ঘটিলও তাহাই। "করতালি দিয়া অথ্যে অথ্যে শহরের গমন এবং প্রচাৎ স্রোভাবিনীর প্রবাহিত হওন"। (অভিপ্রাকৃত ঘটনা নং ১)।

### তৃতীয় গৰ্ভাঙ্ক

শঙ্করাচার্য্যের বাটীর সন্মুখ। মহামায়া উপবিষ্টা। বিশিষ্টা প্রবেশ করিয়া পরিচয় জিজাসা করিলেন—মহামায়া হেঁয়ালী ভাবায় মহামায়ার দেবীত এবং মানবীত্বের বেশ একটা সামঞ্জপ্ত রাখিয়া পরিচয় দিলেন। বিশিষ্টা মহামায়াকে আশ্রয় দিতে প্রতিশ্রুত হইলেন—এমন কি, কোপাও চলিয়া যাইয়া আবার ফিরিয়া আসিলেও আশ্রয় পাইবেন—

এইরূপ প্রতিশ্রুতি। জগরাথ প্রবেশ করিয়া মহামায়াকে বিরস্ত মনেই বলিল—'হাঁ৷ ইয়া তুই যা—তোরে আর আসতে হারিন।' জগরাপ মহামায়ার বজরুপী পরিচয়টুকু বিশিষ্টাকে জানাইল। নহামায়া শ্রেষাত্মক ভাষায় উত্তর দিলেন—''যে আমায় চেনে হার কাছে তো আমি থাকি না''। জগরাথের ভাষাও দ্বার্থক হইষা দাভাইল। বিশিষ্টা, জগরাথের কথায় কিছু মনে না করিছে মহামায়াকে অনুনাধ করিলেন। মহামায়া প্রজান করিলেন। জগরাথের বারণা হাইল—'পুনে দাদা তো যে সেলয়'। নদীকে টানিয়া হিঁচডাইয়া আনা যেন্ধ কথা নহে। শক্ষর যাতই বলিল—'মা ইচ্ছা করে এসেছেন'— ব্রজ্বাপের বিশ্বাস হয় না। হাহার ধারণা ছচ 'উত্ত' হাবে চিন্তে লারলুম', তবু সে শক্ষরক ছাব ভাইবোৰ মহনহানে মহনহানিলে।

## চতুর্থ গর্ভাঙ্ক

শ্বরাচার্য্যের বাটার স্থাপ্ত নদী: নদীর তারে শ্বর । সংস্থার-রাসনাকে শ্বর নিজ দেছ ছইতে অতপ্ত ছইতে এবং কুমীর আকার বারণ করিয়। তিটিনী-সনিল-মধ্যে অবস্থান করিছে বলিল। (আজি-প্রাক্ত ঘটনা নং ২)। কুমীরটির কাছে তাহার আবেদন—'যদি আমাকে এই সংসারে দেখা তাহা ছইলে আমাকে সলিলে নিম্ভিত করিয়। দিও, আরে যদি স্বরাস গ্রহণ করিতে পারি, তাহা ছইলে প্তবারি ত্যাগ করিয়া চলিয়া যাইও। যদি কোন দিন অন্ত দেহে সংসারে আসি—আনার দেখা ছইবে ' এই বলিয়: শব্বর 'নদীতে অবতরণ' করিলে—তখন রমা ও গলা কথা বলিতে বলিতে সেখানে আসিল। রমা শ্বরের মাহাল্পা দেখিয় বিশ্বিত। কলির প্রবাদটি যে স্ত্যা—ছেলের মুখে আরে পাগলের মুখে (রামক্রম্বদেরের শ্বতি গ্) দেবাণী হয়'— এ বিষয়ে কোন স্বন্ধহত তাহার প্রিক্তন ন

কিন্তু গঙ্গা তাহার স্বামীর ব্যাখ্যা গুনাইল—'অমন হয় অমন इस व्ययन व्ययनक नहीत मूथ रकता!' (देहदविश्वानीदहत मुक्ति!)। রমা সহজ বৃক্তি দিয়া গঙ্গার স্থামীর ব্যাখ্যা খণ্ডন করিয়া বিশ্বাস করিল—'এ সব ভাই ঠিক দৈব ঘটনা।' গঙ্গা সহসা নদী-গর্ভে শঙ্করকে দেখিয়া কুমীর সছদ্ধে সতর্ক করিয়া দিকে-না-দিতে শঙ্করকে কুমীরে ধরিল। বিশিষ্টা বেগে উপস্থিত হইলেন থাবং বাবা মহাদেবের কাছে পুত্রের প্রাণভিক্ষা করিতে লাগিলেন√। শ্বর মাকে বলিল যে তাহাকে কালে ধরিয়াছে। সর্গাস-গ্রহণের অমুনতি না দিলে আর তাহার রক্ষা নাই। মা যথাস্কাস্থের বিনিময়ে পুত্রের প্রাণ রক্ষার জন্ত সকলের কাছে আবেদন করিতে नागितन। किन्दु भक्त विनि. (य अक्रुम्ण ना मितन तका नाई! অগতা। মা অমুমতি দিলেন। শহর জল হইতে উত্থিত হইয়া মায়ের কাছে আসিল এবং জন্মপত্রিকার কথা মাকে স্মরণ করাইয়া দিল— অষ্টম বর্ষে সন্ন্যাস-গ্রহণ না করিলে মৃত্যু অনিবার্য্য ছিল। বিশিষ্ট্য গভীর ক্ষোতে শীরে পারে পুত্রকে নিজের যাতনার কথা নাক্ত করিলেন এবং भारतत (नम्मात अक्षित काश निल्लम—'काल एयन जात कर्यानिश मा দেশতে হয়'।—শঙ্কৰ ও বিশিষ্টা প্রস্থান করিলে রম। ও গঙ্গা বিশ্বাস-বিষ্ণু হইয়া ভাবিতে লাগিলেন—'মাগা অনুমতি দিলে আর কুমীর ছেডে দিলে। বমা এইবার বিশ্বাস কবিলেন — মনিরে বিশিষ্টার গর্ভে জ্যোতিঃ-প্রবেশ করিষ্টিল নিখা কথ নাছ। প্রস্কু শঙ্কাবর গুরুতাহরামকালীন একটা আশুর্যাকর ঘটনা শুন্তালন- ভক্ষার সময় এক ছঃখিনী বান্ধণার কাতে ভিক্ষা চাহিলে বান্ধণা কালিতে কালিতে মাল তিনটি আমলক) দিয়া সেবা কবিচাছিলেন। শঙ্কর (বয়স তথন মান্ত ছয়) ধ্যান কবিষ্য লক্ষ্যকে উংলিয়া অংলিয়া অচল কেবিয়া দিয়াভিল। (অভিপ্রাকৃত ঘটনা 🚜 ৩) । উভানেই শ্বরণের বাড়ীর অভিমুখে প্রস্থান করিলেন।

#### পঞ্চম গৰ্ভাঙ্ক

শহরাচার্য্যের বাটী। শহর ও বিশিষ্টা। শহর মায়ের কাছে বিদায় চাহিল। বিশিষ্টা রমণীর প্রাণ সম্বন্ধে তুই একটি কথা বলিয়া निष्कत अमञ्च (तमनादकर राष्ट्र कतिएक (ठष्ट्र) कतिहन्। मुक्कत सारक শোক পরিহার করিতে বলিয়া ক্ষণস্থায়ীপ্রভা মানবজীবন এবং উহাক প্রকৃতি ও গতি সম্বন্ধে বক্তৃতা করিতে লাগিল। মাকে সাম্বনা দিয়া বলিল—'প্রাণ মম বহিবে তোমার পাশে----ভূমি ভাগাবজী---'৷ দেবতারা তোমায় রক্ষা করিবেন—কমলা ধনধান্তে পূর্ণ রাখিবেন— 'অভিথি না বিমুথ হইবে এই গুহে'।—'যেইক্ষণে করিবে স্মরণ—করি সত্য পণ,—সেইক্ষণে আসিব সাতোমার সদনে।' বিশিষ্টা অনেক অনেক ছঃথ করিয়া বলিলেন—'গর্ভজাত পুত্রের হস্তে অগ্নি প্রচণ করবো, সে আশায় আজ নিরাশ হ'লাম।' শহর মায়ের কাছে অঙ্গীকার করিল-শারণ করিলেই 'যথা রহি-তথনি আসিব।'--'অন্তকালে অগ্নিকিয়া করিব নিশ্চয়'। শঙ্কর মাকে বুঝাইল-জাঁচার পুত্র অতিবাঞ্দীয় কার্য্যে রত—ক্ষণিক বিচ্ছেদের জন্ম চিস্কা শ্রেয়: नट्ट। जात चटात मिलत्नरे वा विटक्टन-चटशका तकन १-- मातीतिक विष्कृत-आनद्या (कन ? अत्रवकान इटेंटि এटे পर्यास नतीत छ। একরকম নাই। শহর মাকে জ্ঞান-চকে দেখিতে বলিল-'ভূমি আমি বিশ্ব অবিচেছ্দ •••• অনস্ত ব্রহ্মাণ্ড বাাপি আছি এক ≥য়ে'। শঙ্কর विमात्र नहेश श्रमान कतिन।

#### ষষ্ঠ গৰ্ভাক্ক

রামদাদের বাটা। রামদাস ও স্থারায় (প্রতিবেশী)। রামদাস শহরের মায়ের গ্রাসাজ্যদন দিতে প্রতিশ্রুতি দিরাছে, কিছ ক্রেন বুরিরাছে—সে ধরচ বাজে। কারণ, ও আবার ফিরে এসে আপনা পৈতৃক বিষয় কেড়ে নেবে। কিন্তু প্রতিশ্রুতি না দিয়াও তাহার উপায় ছিল না। রাজা রাজশেথর শহরের সহায়। ছন্মবেশে রাজার লোক আসিয়া ভারে ভারে সামগ্রী দিয়া যায়। শহরের মা তো রাজরাণীর মত দান করে। স্থারাম লোভে বিষয়টা না চাহিয়া পারিল না। অবশ্র রামও ছাডিবার পাত্র ছিল না।

ভাষা বিদিনীর মত প্রবেশ করিল বিশিষ্টা। শেষবারের মত নাত্র আর একটিবার প্রকে তিনি দেখিতে চাহেন। চলিতে গিয়া মুর্ছিতা হইলেন। স্থারাম মুর্ছা দেখিয়া উল্লসিত—'মাগী বুঝি এইখানেই অক্কা পায়।' রাম দেখিলেন—'সর্বনাশ! ছোঁড়া এখনি ফিরে এলে মুথায়ি করবে আর বিষয়-আসয় বেচে কিনে চলে যাবে'। মহামায়া আসিয়া উপস্থিত হইলেন। অক্সপর্শ করিতেই বিশিষ্টার—'একাকার' জ্ঞান লইয়া জ্ঞান হইল। তাহার কাছে তথন 'আমি আমি নাহি কেছ আর অসীম অসীম'! জ্ঞান ধরিয়া কাছে শঙ্করময়। তাহার কোলে শঙ্কর, বুকে শঙ্কর, আঁচল ধরিয়া শঙ্কর—বেদপাঠরত শঙ্কর! মহামায়াকে দেখিয়া স্থারান বুঝিয়া ফেলিল এবং মেজো খুঁড়ো রামদাসকেও বুঝাইল—মাগী চোর। ডাকাতনি! নেটীর সঙ্গে লোক আছে।

#### সপ্তম গৰ্ভাঙ্ক

নশ্বদা তীর—গোবিন্দনাথের আশ্রম—ধ্যানমগ্ন গোবিন্দনাথ।
শব্বর প্রবেশ করিয়াই বৃঝিলেন—অনস্তদেবই নর-কলেবরে সন্মুখে
সমাসীন। ইনিই সেই ভগবান পাতঞ্বল! বর্ত্তমানে ইনি গোবিন্দনাপের কলেবরে। শব্বর নমস্কার করিলেন। সেই সময়েই এক
খবি আসিয়া শব্বরকে প্রশ্ন করিলেন—বাপু, কার অনুসন্ধান করে।?
শব্বরের উত্তর শুনিয়া খবি বৃঝিতে পারিলেন, শব্বর কে এবং

প্রস্থান করিলেন। শহর শাস্তিনয় স্থান দেখিয়া মুগ্ধ ছাইলেন।
কিন্তু নর্ম্মদার খোর কলনাদ অকস্মাৎ উথিত ছাইল। শহর শুরুর
সমাধি ভঙ্কের আশহায় নর্মদাকে শাস্ত ছাইতে আদেশ করিলেন।
কিন্তু নর্ম্মদা আদেশ অমান্ত করিল। শহর আর একবার অলৌকিক
শক্তি দেখাইলেন—'কমা কর অপরাধ' বলিয়া নর্ম্মদাকে কমগুলুর
মধ্যে বন্ধ করিয়া রাখিলেন। (অলৌকিকশক্তি নং ২, অভিপ্রাকৃত ঘটনা নং ৪)। গোবিল্দ চকু উন্মীলন করিয়া নর্ম্মদাকে মুক্ত
করিতে আদেশ করিলেন এবং নর্ম্মদাকে মুক্তির পরে শহরের পরিচয়
জিজ্ঞাসা করিলেন। শহর পরিচয় দিলেন—'চিদানল শিবময় স্বরূপ
আমার।' গোবিল্দের ব্যাসের বচন মনে প্রিয়া গেল—দেখিলেন
বিশ্বনাপই নর-কলেবরে বেদবিধি উন্ধার করিতে অবতীর্ণ। গোবিন্দ
শহরের 'কর্পে সয়্লাস-মন্ত্র প্রদান' করিলেন। শহরের বিজ্ঞান-নয়ন
বিকশিত হইল। জগৎ-জীব-মায়া ও নিত্য-পদার্থ সহন্ধে শহরের
পূর্ণ জ্ঞান আদিল।

গোবিন্দ শহরকে "শিবদত দণ্ড সন্ন্যাসীর" দিয়া বলিলেন—"হুছত জনে দমন কর,—যাত্রা কর বারাগসীধামে।" এবং দেখাইলেন— 'অস্পরী কিন্নরী বিভাগরী আদি নৃত্য করে শিব-স্কীর্ত্তনে।" বিভাগর ও বিভাগরীগণের গীত আরম্ভ হইল। ( অভিপ্রাকৃত ঘটনা নং ৫)।

#### দিতীয় অঙ্কঃ প্রথম গর্ভাঙ্ক

বারাণসী—মণিকণিকার ঘাট। গঙ্গাস্থানাথী শহর। সেই সময়েই "স্বদলে চণ্ডালবেশী মহাদেবের বেদরূপী কুরুর চারিটি সহ প্রবেশ" এবং গীত — 'ভরপুর নেশা কেন কর্নি ফিকে!' শহর স্থরাপানোক্মন্ত চণ্ডাল চণ্ডালিনী দেখিয়া খুবই বিরক্ত হইলেন এবং বলিলেন—'ভূমি অস্পৃশ্র, পথ দাও, দূরে অবস্থান করো।' শহরের কথা শুনিরা

চণ্ডাল মাতলামির আচরণে শব্দরকে তত্ত্বকথা গুনাইল। কথ কাটাকাটির পরে শব্দর প্রকৃতিস্থ হইলেন—চণ্ডালের কাছে পাদপদ্ম পরশনের অধিকার চাহিলেন। সহসা চণ্ডালের মহাদেব মৃতি ধারণ এবং চণ্ডাল চণ্ডালিনীগণের ভৈরব ভৈরবীরূপে ও কুরুর চারিটীর চারিবেদরূপে রূপান্তরিত হওন) (অভিপ্রাকৃত ঘটনা নং ৬)। শব্দর গুব করিলে নহাদেব শব্দরকে তাঁহার করণীয় সহক্ষে সচেতন কবিয়া দিয়া অন্তর্হিত হইলেন, শব্দরও নমস্কার করিয়া

স্নস্থন (পরে পদ্মপাদ যিনি) প্রবেশ করিলেন—তাপপূর্ণ সংসংর-অবণ্যে ভ্রমণ করিতে করিতে সে খুবই ক্লান্ত। মুক্তি-বাসনায় সে যত অন্থিব, নহাজনের অদশনে তত নৈরাগ্রব্যাকুল। শঙ্কর পুনঃ প্রবেশ করিলেন—'নহাকার্য্যে যে আছ সহায়'কে আহ্বান করিতে করিতে সনন্দন আল্লনিবেদন করিলে শঙ্কর জাঁহাকে 'তত্ত্বমসি' নহাবাক্য প্রহণ করিতে বলিলেন। সনন্দন শঙ্করকে গুক্দদেব বলিয়া সম্থোধন করিলেন এবং শঙ্করের সহিত প্রস্থোন করিলেন।

#### দিতীয় গৰ্ভাঙ্ক

শক্ষরাচার্য্যের বাটীর প্রাক্ষণ। বিশিষ্টা শক্ষরের চিস্তার বিভোর।
শব্দ শুনিলেই তাঁহার মনে হয়—শক্ষর বুঝি ডাকিভেছে। 'শক্ষর এলি ?'—বলিয়া বিশিষ্টা প্রেরেশ করিলেন। জগরাথের আক্ষেপ আসিল—'মাগীর আর বাঁচবার ধারা নেই।' বিশিষ্টার মুখে শক্ষর-শ্বন্তির কথাই চলিল। মহামাগা প্রবেশ করিতেই জগরাণ একটু স্বন্তির নিঃখাস ফেলিল।—মহামায়া উন্মাদিনীপ্রায় বিশিষ্টাকে শক্ষরের সংবাদ দিলেন—'শিষ্য পড়াছে দেখে এল্ম।' আরে। বলিলেন— 'তোমার প্রসাদ নিয়ে যাবো, তবে সে খাবে'। ভগরাথ নিশ্চিত হইল—'হঁ, সন্ধান রাখে' কিন্ত তাঁহার কোতুহল—'কি করে জানলে ?' নহামায়া কোতুহল দূর করিলেন, বলিলেন—'এই যে দেখে এলুম'। ( অভিপ্রাকৃত ঘটনা নং ৭) জগরাথ আরো তথ্য ও মহামায়ার তত্ত্ব জানিয়া লইল, কিন্তু জানা শেষ হইল না। প্রশ্ন থাকিয়াই গেল—'আচ্ছা তুই কে ?' মহামায়া পরিচয় না দিয়া "গীত" আরম্ভ করিলেন—"যে আমায় চেনে, আমায় জেনে আপনি থাকে না।" গীতান্তে বিশিষ্টা (ভাব-নেত্রেই) দেখিলেন—শঙ্কর শিব সাজিয়া আসিয়াছে। এই সম্বন্ধেই প্রলাপ ব্কিতে বকিতে—'ঐ যে আমায় মা বলে ডাকচে' বলিয়া বিশিষ্টা বেগে প্রস্থান করিলেন। মহামায়া ও জগরাণও ভাঁহার পিছনেই গ্রন্ম করিলেন।

### তৃতীয় গৰ্ভাঙ্ক

বারাণসী—গঙ্গাতীরস্থ শঙ্করাচার্য্যের আশ্রম-সন্মুখ। গণপতি ও শাস্তিরংম—শঙ্করাচার্য্যের শিশ্বদ্বর সনন্দনের প্রতি গুরুর পক্ষপাত লইয়া আলোচনা করিতে ব্যস্ত। সনন্দন আচারশ্রষ্ট : গঙ্গান্ধান করে না—মুখে বলে, গুরুগঙ্গা এক, · · · · · · এমন সময় প্রবেশ করিলেন শঙ্করাচার্য্য—মুখে সনন্দনেরই কথা লইয়া। গণপতি জনান্তিকে হাসাহাসি করিলেন — গুরুর, পলকে-প্রশার-দেখা দেখিয়া। শাস্তিরাম সংবাদ দিলেন—সনন্দন ওপারে দাঁড়াইয়া আছে—নৌকা নাই, পার হইতে পারিতেছে না। শঙ্কর নাম ধরিয়া সনন্দনকে ডাকিতে লাগিলেন। সনন্দন "গঙ্গার পর-পার হইতে স্বগত" বলিল, 'যার কুপায় ভবসিদ্ধু পার হব—তিনি আহ্বান কচ্ছেন। আমি সামান্ত নদী পার হতে চিন্তা কচ্ছি।'

স্নন্দন—'জয় গুরুদেব' বলিয়া 'গলায় অবতরণ পূর্বক আগমন'

করিলেন এবং তাঁহার "প্রতি পদক্ষেপে গঙ্গার পদ্মের আবির্দান" হইল। (অতি প্রাকৃত ঘটনা নং৮)। সকলেই বিন্মিত হইলেন—তবে গণপতি ও শান্তিরাম লজ্জিত ও অমৃতপ্তও হইলেন খুব। সনন্দন শঙ্কর কর্তৃক নতুন নামে অভিহিত হইলেন—নাম হইল "পল্মপাদ"।

গেই সময়েই ব্যাসদেন ছন্মবেশে প্রবেশ করিলেন ( অভিপাক্ত 
ঘটনা নং ৯) এবং নেনান্ত স্ত্রের সম্বন্ধ শঙ্করের সহিত আলোচন।
করিতে চাহিলেন। আলোচনার উদ্দেশ্যে ব্যাস ও শঙ্কর আশ্রম
অভিমুখে প্রস্থান করিলেন।

বুদ্ধের পরিচয় লইয়া সনন্দন-গণপতি-শান্তিরামের মধ্যে অনেক তোলপাড় ও কথা ছুড়াছুড়ি হইল ! সনন্দন চলিয়া গেলে গণপতি শান্তিরামের কাছে প্রাষ্ট্রই বলিল—'অন্ত একটা অধ্যাপক দেখে নেবো।' গুরুর বিরুদ্ধে তাহার অভিযোগ—'একটাও তো বিছে দিলেন না।—খমন কি হুই একটা ওমুধ-পালা পর্যন্ত না।' 'তত্ত্বমিন', 'সোহহং' পাঠ লইয়া লাঠালাঠি, হানাহানি—গণপতির ভাল লাগে না। সে শহর ও ব্যাসদেবকে আসিতে দেখিয়াই প্রস্থান করিল।

'শহরাচার্য্য, ব্যাস ও সনন্দনের পুনঃ প্রবেশ' ছইল। ব্যাস শহরের পাণ্ডিত্যের এবং তর্জশক্তির প্রশংসা করিলেন এবং আরো তর্ক করিবার ইচ্ছা প্রকাশ করিলেন। সনন্দন উভয়কেই চিনিয়া নিবেদন করিলেন—'হরিহরের বাদাস্থাদ তো কোটিকল্লে অবসান হবে না—ব্যাস স্বয়ং নারায়ণ এবং শহর সাক্ষাৎ শহর।' শহরাচার্য্য ব্যাসকে চিনিয়া আত্মনিবেদন এবং ভার্যের সংস্কার করিতে অস্থরোধ করিলেন। কোন্দেবতা কোণায় কিরপে অবতীর্ণ হইয়াছেন ব্যাসদেব পুনরায় শহরকে স্বরণ করাইলেন—কাত্তিক হইয়াছেন কুমারিল, একা হইয়াছেন

তৎশিক্স 'মগুন' কর্ম্ম-মার্গে আসক্ত এবং নিবৃত্তি-মার্গে উদাসীন। ব্যাস শঙ্করকে আশীর্কাদ করিয়া প্রস্থান করিলেন।

শর্কর সনন্দন প্রভৃতিকে ভারতবর্ধের ক্বত্তিম তপোবনের কথা বলিলেন—ঐ তপোবনগুলি প্রজন্ধ বৌদ্ধদিগের আবাসস্থল। সনন্দনকে একাকী প্রথমে অগ্রসর ছইতে নির্দেশ দিয়া শঙ্কর পশ্চাৎ যাইবেন বলিয়া প্রস্থান করিলেন।

## চতুর্থ গর্ভাঙ্ক

প্রজ্ঞান বৌদ্ধাশ্রম। বৃদ্ধ বৌদ্ধ কাপালিক ও শিশ্বগণ উপবিষ্ট।
কাপালিকের বশীকরণবিভার বছর দেখিয়া শিশ্বগণ বিশ্বিত ও
আনন্ধিত। একটি অহর্যাপ্রশুলা কুমারীকে পর্যান্ত বশীভূত করিয়া
আনিয়াছেন। শিশ্ব গুরুর জন্ত 'ক্লশ্যাা' প্রস্তুত করিয়া রাখিয়াছেন
—বিহার করিলেই শিশ্ব সন্তুই। কাপালিক বৃদ্ধ—অশীতিবৎসর
বরঃক্রম। যৌবন লাভ করিবার জন্ত তিনি উপব্যাপরি একপক্ষ
বালকের ক্রদপিণ্ডে প্রস্তুত হুরা পান করিয়াছেন, কিন্তু সফলকাম
ছন নাই। শিশ্বকে নির্দেশ করিলেন—'আজ যে যমজ শিশু তাদের
মাতার সহিত আনীত হয়েছে, তাদের চক্ষের উষ্ণ শোণিতে হুরা
প্রস্তুত ক'রে পান করি: দেখি—যদি সবল হই।' শিশ্ব 'চণ্ডালের
হনপিণ্ডে-প্রেস্তুত' হুরা পান করিতে অহুরোধ করিলেন এবং
জানাইলেন—'কুমারীর আলিজন-তুনা দিন দিন বড়ই প্রবল হয়েছে।'

শুকর আদেশে শিয়ের বাশরী-সক্ষেতে ছুইজন স্ত্রীলোক একটি কুমারীকে লইয়া প্রবেশ করিল। নর্ত্তক-নর্ত্তকী আসিল বুগলে ব্গলে এবং নৃত্যগীত আরম্ভ করিল। "নৃত্যগীত চলিতেছে এমন সময়ে মাতার সহিত যমজ্ঞশিশু ও চণ্ডাল বালককে লইয়া শিশ্মের পুনংপ্রবেশ" ঘটিল। মাতাকে সুরা পান করাইয়া আদেশ করা চইল

— 'ছই ছুরিকা ধারা ছুই শিশুর বক্ষঃ বিদীর্গ করো।' কাপালিক ওদিকে কুমারীকৈ আকর্ষণ করিতে উন্তত। কুমারী 'মৃহাদেব রক্ষা করো' বলিয়া চীৎকার করিতেই প্রবেশ করিলেন সনন্দন। সনন্দনকে কাপালিক বন্ধন করিতে আদেশ দিলেন। তৎক্ষণাৎ— "শিশ্বগণসহ শঙ্করাচার্য্যের প্রবেশ' হইল। কমগুলু হইতে জল নিক্ষেপ করিয়া শঙ্করাচার্য্য সকলকে নিস্পন্দ করিয়া কিলিলেন। (অলোকিক শক্তি নং ৩) সেই সময়েই। সসৈতে তথ্যারাজার সেনাপতি প্রবেশ করিলেন—এবং শঙ্করের আদেশে রাজ্বসৈত্তগণ কাপালিক ও শিশ্বাদের বন্ধন করিয়া লইয়া গেলেন। শঙ্কর ও

#### পঞ্চম গৰ্ভাঙ্ক

কুমারিলভট্টের আশ্রম। তৃষানলে তছত্যাগাভিলাধী তুবনঞ্চোপরি উপবিষ্ট কুমারিল ভট্ট, সল্ল্যে প্রভাকর প্রভৃতি শিশ্রগণ। কুমারিল বিদার চাহিতেই প্রভাকর ব্যাকুলচিত্তে গুরুকে ক্ষান্ত করিতে চেট্টা করিলেন। কুমারিল শিশ্রদের অভয় দিলেন—কর্ম্মকাণ্ড বিশুপ্ত হইবে না—'বেদবিধি উদ্ধার কারণ হইয়াছে মহান্ উদ্ভব'। কুমারিল তাঁহার পাপের কথাও ব্যক্ত করিলেন—বৌদ্ধগণে ছলনা করিতেই যৌবনে বৌদ্ধ গুরুর শিশ্যম্ব গ্রহণ করিয়াছিলেন গুল্থ বৌদ্ধতন্ত অবগত হইবার জন্মই। ক্রমে পাপানলে দেহ পুড়িতে লাগিল। কুমারিল 'কই প্রভু এখনও তো দয়া হ'ল না' বলিয়া আক্ষেপ করিতেই শিশ্রগণসহ শহরাচার্য্য প্রবেশ করিলেন। শহর যোগবলে কুমারিলকে যৌবন প্রদান করিতে ইচ্ছুক হইলেন, কিন্তু কুমারিল মহাপ্রেলনেই অধিকতর উৎস্ক। তবে, কর্ম্মযোগে-সমাহিত মণ্ডনকে পরাক্ষম করিতে শহরকে অন্ধবেশ করিলেন। শহরের প্রশ্নের উত্তরে

কুমারিল মণ্ডনের আশ্রমের ও মতবাদের পরিচয় দিলেন সবিস্তারে। শেষে সকলেই শিব-গীত আরম্ভ করিলেন।

### তৃতীয় অঙ্কঃ প্রথম গর্ভাঙ্ক

বনপথ। উভয় পার্শ্বে তাল নারিকেল ও থর্জ্বুর বৃক্ষশ্রেণী। কাতান হল্তে জনৈক শিউলির প্রবেশ। তাঁহার অন্তত ক্ষমতা। তাঁহার আদেশে গাছ মাথা নত করে। শঙ্করাচার্য্য প্রবেশ করিয়া শিউলির ক্ষমতা দেথিয়া বিশ্বিত এবং বিছাটি লাভ করিবার জন্ম উৎসাহী চইলেন। শিউলিকে প্রভু'বলিয়া সংখাধন করিতেই সে খুব একচোট প্রাহ্বা এবং বৌদ্ধ সন্মাসীদের কয়েক হাত লইল। ব্রাহ্বাণের অতি আচার এবং বৌদ্ধদের অত্যাচারের বর্ণনায় সে পঞ্চমুখা। শেষে শহরের 'বাবা' শক্টি তাঁহাকে তুর্বল করিয়া দিল। তাঁহার ঘরে —'বাবা বলবার ছ্যালো, সেটা যাম লিমেছে।' শিউলি শন্ধরকে মন্ধ্র

#### দিতীয় গৰ্ভাঙ্ক

ম গুন্দিরের বাটী। মণ্ডন্মিশ্র ও উত্থ ভারতী—মণ্ডন ভীমণ বিরক্ত। কোপ। হইতে এক সম্প্রদায় শাস্ত্রজানতীন পানওেরা আসিয়াছে, তাহারা পরিচয় দের সয়ার্সী—কিন্তু আগলে মৃচ, কারণ কলিতে 'সয়ার নিমেন'—এ কপাটুকু ভাহারা অবগত নতে। উভয়-ভারতী সয়াস গ্রহণের পক্ষে কিছু বলিতেই মণ্ডন আরো উত্তেজিত ১ইয়া কর্মকাণ্ডের পক্ষে—জৈনিনীর মীমাংশা-শাস্ত্রের সিদ্ধান্ত ওনাইয়া দিলেন—মন্তর্রন ঈশ্বর ব্যতীত 'ঈশ্বরো নান্তি"। স্বামী-স্ত্রীর মধ্যে ভক্তে জোর বাধিল না; মণ্ডনের বড় অভ্নিত্ত 'একটা যুক্তি প্রভা করবার্র শক্তি কারো নাই।' উভয়ভারতী পিতৃশ্রান্তের কথা স্বরণ করাইরা দিলেও, মণ্ডন কর্ম্মকলের প্রত্যক্ষ সম্বন্ধে বক্তৃতা করিরা চলিলেন। উভয়ভারতী রহস্তালাপের দিকে টানিতে চেষ্টা করিলেও মণ্ডনের ভগবান্ জৈমিনীর ঝোঁক গেল না। কর্ম্মকল প্রত্যক্ষ—
শ্বন্তনমিশ্রের হন্তধারণ পূর্বক টানিয়া লইয়া উভয়ভারতীর প্রস্থানণ পর্যন্ত মণ্ডনমিশ্রের মুখে ছিল।

#### তৃতীয় পূৰ্ভাঙ্ক

শিউলি-পল্লীর অপরাংশ। শিউলিনী পুত্রশোকে কাতর ও
বিমনা। ঘর তাহার 'বন পারা'। শকরকে লইয়া শিউলি প্রবেশ
করিলে শকর শিউলিনীকে 'য়া' বলিয়া সম্বোধন করিল।
প্রতিবেশিনীরা স্বগতোক্তিতে আন জানাইল—'য়া বাক্যিতে মানীর
পরাণটা জ্ভুলো!' শিউলি বালকগণও আসিয়া জ্টিল—ছই চারিটি
কথা বলিয়াই 'গীত' আরম্ভ করিল। জনৈক পণ্ডিত মণ্ডন মিশ্রের
নির্দেশে শিউলিপাড়ায় নীলজবা খুঁজিতে আসিয়াছিলেন, সয়াসী-বালককে দেখিয়া তিনি কৌজুহলী হইয়া উঠিলেন—অবশ্র প্রস্থানও
করিলেন 'রহস্টা' দেখিবার জন্ম।

## চতুৰ্থ গৰ্ভাঙ্ক

শহরাচার্য্যের আশ্রম শহরাচার্য্য ও সনন্দন। সনন্দন জানাইলেন
— অন্ত মগুনের পিছুল্লাছ—বারবানের। সন্ত্যাসীদের প্রবেশ করিতে
দিবে না!—গৃহে শব থাকার বেমন কার্য্য পণ্ড হন্ন সন্ত্যাসীর আগমনেও
একই বিদ্ন! শহর মগুন মিশ্রের গৃহে প্রবেশ করিবার উপার ছির
করিলেন—মগুলের গৃহপার্শ্বের নারিকেল তক্র মগুকে ধারণ করিয়া
ভাছাকে গৃহপ্রাক্রণে স্থাপন করিবে। (আলোকিক শক্তি নং ৪)।
সনন্দনের মনে নভুন ধারণা জন্ম লইয়াছে শীমাংসা সম্ভব নহে তর্কবলে

কভূ!" শ্রেত্যেক দর্শন ঋষি বিরচিত কিন্তু দর্শন পরস্পর বিরোধী।" গ্রু দার্শনিক বিরোধে তাহার অন্তর আকুল, মনে সন্দেহ—'প্রত্যেক্ষ করিলেন—তকে সত্য নির্মাণত হয় না. স্বীকারও করিলেন। শহর তথন বিমল অন্তৈতপন্থা এবং বেদার্থের মর্ম্ম—'অন্তি ভাতি প্রিয়'— মহাবাক্যের তাৎপর্য বুঝাইলেন। সনন্দন প্রশ্ন করিতে ছাড়িলেন না—'তিনি আমি হৈত বোধ, অহৈত কিরপে গু' শহরও উত্তর দিলেন—( তবে খাঁটি ব্রহ্ম স্ত্রের উত্তর নহে)—'প্রিয় জ্ঞানে এক জ্ঞান জন্মে ব্রহ্ম সনে।' 'এই প্রিয় জ্ঞানে কৃদ্র অহ্ম বিনাশ—কৃদ্রত্ব তাজিয়া হয় অসীম অহ্ম।' তথ্নই— সোহহং ভাব। সনন্দন তবু প্রশ্ন করিলেন—'তবে কেন আমা সবে দেন কার্য্যভার। শহর মায়ার প্রভাব সম্বন্ধে বক্তৃতা করিয়া সং এবং অসং কার্য্যের ফলশ্রুতি ভ্রাইয়া সনন্দনকে নিরম্ভ করিলেন।

#### পঞ্চম গৰ্ভাঙ্ক

উপ্র ভৈরব (জনৈক কাপালিক) ও গণপতির বশীকরণ সহয়ে আলাপ আলোচনা। মহামায়াকে হাত করিবার জন্ম উভয়ের চেষ্টা। মহামায়াকে কেহই চিনিতে পারিল না। তাঁহার হেয়ালিপূর্ণ কথাও বুঝিতে পারিল না। উপ্রতিরব মহামায়ার সহিত প্রেম করিতে চাছিলেন। সর্ক্ত হইল—উপ্রতিরব শহরাচার্য্যকে বধ করিবে এবং তাহার শাস্ত্র প্রতার করিবে। মহামায়ার স্থীরা—এবিষ্যা মহাচরীগণও প্রবেশ করিয়া শীতা গাহিলেন—'হেসে হেসে কাছে বসে মন্মোহিনী মন মন্ধাই।'

### । ষষ্ঠ গৰ্ভাঙ্ক

মগুনমিশ্রের কক্ষ। পিতৃশ্রাক্ষোত্মত মগুনমিশ্র ও প্রোছিত।
"সহসা নতশির নারিকেল বৃক্ষ হইতে মুগুত মস্তক ও কছাধারী।
শঙ্করাচার্য্যের অবতরণ।" (অতি প্রাক্ত ঘটনা নং ৯)। শঙ্কর জুদ্ধ
মগুনমিশ্রের সহিত ব্যঙ্গ পরিহাস করিয়া কথার উত্তর দিতে লাগিলেন।
কথা কাটাকাটি হইল প্রচুর। শেষ পর্যন্ত শঙ্কর তর্ক্যুদ্ধের প্রার্থনা
করিলেন। মগুন নিজের থ্যাতিবাদ করিয়া বিবাদে প্রস্তুত হইলেন—
তবে উপস্কু মধ্যস্থ চাওয়া হইল। পণ হইল, পরাজিত হইলে
পরাজিত বিজ্ঞার একে অস্তের আশ্রম গ্রহণ করিবেন। শঙ্কর মধ্যস্থ
নির্ব্বাচন করিলেন উভয় ভারতীকে।

#### সপ্তম গভ1ক

বনপণ। ছুইজন পণ্ডিতের প্রবেশ। মণ্ডন পরাজিত ছ্ইবেন কি শঙ্কর পরাজিত ছুইবেন ইহাই ভাবনার বিষয়। কর্মকাণ্ড এবং জ্ঞানকাণ্ডের বিবাদের ফল কি দাঁড়াইবে ইছাই ছুর্ভাবনা। ইহাদের জ্ঞালাপের মধ্যেই শিউলি ও শিউলিনীর প্রবেশ—তাহারা চাঁদাকে (শঙ্করকে) খুঁজিতে বাহির হুইয়াছে। পণ্ডিভরা ইতিবৃত্তান্ত শুনিয়া উহাদের পথ দেখাইয়া লুইয়া চলিল।

#### অপ্তম গভ কি

মণ্ডন মিত্রের বাটির বিচারমণ্ডপ। মণ্ডনমিশ্র, শঙ্করাচার্য্য ও পণ্ডিতগণ এবং কাণ্ডার-অভ্যন্তরে উভয়ভারতী। মণ্ডন কণ্ঠের মালা শুদ্ধ দৈখিইয়াই পরাজয় উপলব্ধি করিয়াছেন। স্বীকার করিলেন— 'সামান্ত মানব ভূমি নও।' শঙ্করও মণ্ডনের প্রশংসায় পঞ্চমুথ হইলেন —কিন্তু মণ্ডনের পরাজয়ের কারণ নির্দেশ করিতে ক্ছিলেন—'জ্ঞান দীপ্ত নহে কল্যাচন, বৈরুগ্যে না করিলে আশ্রম।' …বৈরাগ্যের অনোঘ প্রতাপ বিবেক আশ্রের 'হয় স্বার্থ বিদ্রিত, করে সত্য প্রত্যক্ষ অন্তরে'। শব্দর স্বরূপ-দর্শন সম্বন্ধে বস্কৃতা করিলে মণ্ডন শব্দরকে 'শুক্ল' বলিয়া স্বীকার করিলেন।

তথনই প্রবেশ করিলেন বিতীয় পণ্ডিত—তাঁহার উদ্দেশ্য শব্দরকে সামান্ত মান্তব প্রতিপন্ন করা। মণ্ডন তাঁহার কথায় কর্ণপাত করিলেন না.—অবৈভজ্ঞান প্রার্থনা করিলেন। শব্দরাচার্য্য প্রথমেই শুরুবাক্যে বিশ্বাস করিতে বলিলেন—কারণ শুরুবাক্যে বিশ্বাস ছাড়া 'তত্ত্বমি' মহাবাক্যের ধারণা অসম্ভব।

শিউলি ও শিউলিনীকে লইয়া প্রথম পণ্ডিত প্রবেশ করিলেন।
শিউলিনী বাৎসল্যে গলিত—ঝাল-টকের ডাল খাওয়াইতে উছাত
ছইল। শঙ্কাকে স্পর্শ করিতেই উভয়েরই অহৈত-চেতনা দেখা দিল।
শিউলি ও শিউলিনীর ছোট মুখে বড় কথা শোনা গেল। শঙ্করের
ধারণা—উছারা হর-পার্বতী ছাড়া আর কেইই নহেন। প্রথম পণ্ডিত
শঙ্করের কাছে ক্রমা ভিক্রা করিলেন। সকলে শঙ্করকে সাষ্ট্রাকে
প্রণাম করিলে শঙ্কর মণ্ডন মিশ্রকে লইয়া প্রস্থানোক্যোগ করিলেন।

উভরভারতী প্রবেশ করিয়া দিলেন বাধা। স্ত্রী স্বামীর স্বর্জাল; স্বত্রব স্ত্রীকে পরাজিত না করিলে স্বামীর সম্পূর্ণ পরাজয় স্বটিতে পারে না। উভরভারতী তর্কবৃদ্ধে শহরকে স্বাহ্বান করিলেন। কামশাস্ত্রের আলোচনা উঠিতেই শহর একমাস সময় চাহিলেন এবং প্রস্থান করিলেন।

# চতুৰ্থ অঙ্ক: প্ৰথম গৰ্ভাঙ্ক

পর্বতশৃত । শহরাচার্য্য, সন্দ্রন, শান্তিরাম প্রভৃতি শিল্পণ সমুপবিষ্ট। শহরাচার্ব্যের ভাবনা—'সন্ন্যাস-আশ্রম মঙ্গন না করিলে এহণ, জানকাঞ হবে না প্রচার।' কিছ 'মহাবিদ্ধ শুলুনগৃহিনীরপ্রে দেবী সরশ্বতী। শিশুদের কাছে নিক অভিপ্রার ব্যক্ত করিলেন—
করি পর্কার্ম আশ্রর গ্রহণ কামশাস্ত্র করিয়ে শুর্জন, পরাজিব
মন্তন-পত্নীরে। নেপথ্যে দৃষ্টিপাত করিয়া যোগদৃষ্টিতে দেখিলেন—
(আলৌকিক শক্তি লং ৫) মৃগয়া করিতে আসিয়া কোন এক নরপতি
তহত্যাগ করিয়াছেন,—এবং সকল করিলেন 'ওই দেছে এখনি
পশিব।…মাসাত্তে এ দেছে পুন: করিব প্রবেশ।' (আভিপ্রাকৃত
আইলা লং ১০)। সনন্দন আগরা প্রকাশ করিলেন—'পশি পরকায়
—যোগিশ্রেন্ন সীননাথ মুগ্র হন ভার'। শক্তর ব্রজ্পানে ক্রকলীলার
দুষ্টাত্ত দিয়া উচাকে শাস্ত করিলেন।

সনন্দন আবো একটি কথা নিবেদন করিলেন—কামচর্চ্চা কামআলাপন জন্ম সংস্কার—'বহু জন্ম গ্রহণের হেতু ভার হয়।' শঙ্কর সনন্দনের কথার সভ্যতা স্থাকার করিলেন এবং ওাঁহাকে আশস্তও করিলেন এই বলিয়া—'দেবপ্রয়োজনে মম ধরা আগমন····্যদি পশি পরকায় সংস্কার পরশে আমায়, বুঝিব অন্তরেন্দ্রে করিতে বলিয়া—হলনা প্রভাবে।' শিক্ষাদিগকে চিন্তা দূর করিতে বলিয়া শঙ্কর পর্বত-গহ্বর অভিমুখে প্রস্থান করিলেন।

#### দিতীয় গৰ্ভাঙ্ক

বনস্থলী। সক্ষিত চিতা-পার্থে অমরক নৃপতির মৃতদেহ। উভর পার্থে সরমা, অম্বালিকা প্রভৃতি রাণীগণ; সমূথে মন্ত্রী, ব্রাহ্মণ ইত্যাদি।
—রাণী সরমা সহমরণে বাইতে ক্তসহলা। অক্সান্ত রাণী, মন্ত্রী প্রভৃতি
শোকে সর্পাহত। শবদেহ চিতাম ভূলিবার উত্থাগ করিতেই মন্ত্রী
দেশাইলেন—'মহারাজ বেন চকু উন্থীলন কচ্ছেন।' 'রাজদেহে শহর'
বিনিয়া উঠিলেন—'একি কোশার আমি—এরা কে?' এমন সময়
মৃতর্গীয়ার প্রেতাল্লা প্রবেশ করিল। (আকিপ্রাক্তি শ্রীকা মং ১০)।

রাজা-শহর প্রেভালাকে বলিয়া দিলেন—'এ দেহে আর ভোষার অধিকার নেই।' প্রেভালাকে বিদার দিয়া শহর প্রেইনীদের লইয়া গৃহে গমন করিতে উল্লভ হইলেন; উপবেশন করিলেন এবং কিছু পরেই গাত্রোখান করিলেন। রাণী অহালিকার সন্দেহ হইল—এ 'কি! কোন প্রেভ আশ্রম করেছে গু'

### তৃতীয় গভাঁছ

শহরাচার্ব্যের বাটার সন্মুখ। জগরাথ ও মহামায়ার একই ধরণের কথা। জগরাথ বিশিষ্টার হৃঃথে খুবই কাতর। 'মরিবার আগে একবার ক্লুনে লালাকে আনা যায় না ?'—এই জন্তেই সে ভূত হইতে চায়।—তাহার কামনা—'ক্লুনে লালাকে এনে মাগীকে দেখাবা।' জগরাথের ঐকান্তিক প্রেম দেখিয়া মহামায়া স্বীকার করিতে বাধ্য হইলেন—'ভূমি মুক্তাত্মা, ভোমার উপর আর আমার অধিকার নাই।' জগরাথ মহামায়ার কথা বুঝিতে পারিল না। তাহার রাগ হইল—'তোর ছেঁলো কথা কে বুঝবে বল ?'

বিশিষ্টা প্রবেশ করিলেন। মহামায়ার আসল পরিচয় ভিনি
শ্বন্মে পাইয়া গেছেন—শঙ্করের অর্জাঙ্গ। বিশিষ্টা নিশ্চিভভাবে
জানিলেন দেব-দেব ভাঁহার জঠরে জন্ম গ্রহণ করিয়াছেন। ভাঁহার
ভৃতীয় চক্ষ্ উন্মীলিত হইল—রাজা জবা দিয়া মহামায়াকে সাজাইবার
সাধ পূর্ণ করিতে উভয়েই 'বরের মধ্যে চলিয়া' গেলেন।

# চতুৰ্থ গৰ্ভাঙ্ক

অমরক রাজার অভঃপূর-সংকর উপবন। অমরক-রাজ-দেহাল্লিড শহরাচার্ব্য। শহর শ্বরূপ উপক্রি করিতে আছ্মিমর্য। সরমা, শ্বরালিকা প্রভৃতি রাশীগণের রঙ্গরস সহকারে প্রবেশন সঙ্গরের থাকিয়া থাকিয়া মন বিকল হইয়া পড়িতে লাগিল। রাণীরা ভাবিত হইয়া মন্ত্রীকে ডাকিয়া পাঠাইলেন। মন্ত্রী প্রবেশ করিয়া লাশীর্কাদ করিলেন। মন্ত্রীর প্রেল্লে সরমা খুলিয়াই বলিলেন—'নন ইনি পূর্ব্ব নূপবর। ·····বদিচ বিলাসে মন্ত্র দিবস যামিনী, রঙ্গরস কৌড়ককলাপে রড, কিন্তু কোন আগজি হেরিনে কভূ।' আরো অনেক সন্দেহ-কারণ ব্যক্ত করিলেন এবং অনেকটা ধরিয়াও ফেলিলেন—'বুঝি যতীশ্বর কোন মহাশম পশি মৃত নূপতির কায়, ভোগ ইক্ষা করেন খণ্ডন।" মন্ত্রী তাহার মন্ত্রনা-লব্ধ ব্যবস্থার কথা রাণীকে জানাইলেন—চারিদিকে দৃত পাঠাইয়াছেন, শবদেহ দগ্ধ করিবার জন্ত্ব। প্রতি শবদেহের মূল্য ঘোষণা করা হইয়াছে শতমূলা; আর যোগীর শবদেহের মূল্য সহল্র মূল্য। —যোগিপুরুষদের রাজপুরে আসাও বন্ধ করিয়া দেওয়া ইইয়াছে।

#### পঞ্চম গৰ্ভাঙ্ক

নগরপ্রান্তে পথিপার্থন্থ বটবৃক্ষতল। শান্তিরাম প্রভৃতি শঙ্করাচার্য্যের নিয়গণ।—সেথানে গণপতির প্রবেশ ঘটল। আলাপে গণপতির অভিক্রতা বাহির হইয়া পড়িল — "কোথাও কিছু নেই, বুঝলে ? সব ফক্টিকারী! বুছির জোরে যে যা করে থায়।" গণপতির কথার আরো জানা গেল যে, এক একটা মড়া একশো টাকা, সয়্যাসীর শবের মূল্য হাজার টাকা, অর্থাৎ কোন বিচক্ষণ ব্যক্তিনিক্রই অন্থমান করিয়াছেন — রাজদেহে কোন মহাপ্রুষ প্রবেশ করিয়াছেন। সনন্দন প্রভৃতি বিপদের আশঙ্কা বুঝিয়া প্রস্থান করিয়াছেন। সন্দদত উক্রতৈরবকে দেখিয়া ডাক দিলেন, নিজের পরিচয়াদি দিলেন এবং জানাইলেন, এইখানেই শঙ্করাচার্য্য কোষার্য্য আছে। উক্রতৈরব গণপতিকে একটি মূল ও মন্তক্রে

সিন্দুরের টিপ দিরা রাণীর কাছে পাঠাইলেন। নির্দেশও দিলেন—
ফুলটি নাকে শোঁকাইলেই রাজা রাণীদের বশীভূত হইবেন — এবং
রাজদেহ ত্যাগ করিয়া যোগী নিজ শরীরে যাইতে পারিবে না।

সনন্দন, শান্তিরাম ও শিশ্বগণ প্রবেশ করিলেন — তাঁহার।
স্কলেবের মুক্তির কোন উপায়ই করিতে পারেন নাই। শেষ
পর্যন্ত স্কলকেই উপায় উদ্ভাবন করিতে প্রার্থনা করিলেন।

তথনই মহামারা প্রবেশ করিলেন — গীত-মুখে। সনন্দন বুঝিল সামান্তা রমণী নয়। পরিচয় চাহিতেই মহামায়া বলিলেন — 'তোমাদের মা!' মহামায়া উপায় উদ্ভাবন করিয়া দিলেন — শিশুদের গায়ক ও ধলী সাজাইয়া দিলেন। মহামায়া কাছে যদ্ধবিভালাভ করিবার জন্ত সকলেই ভাঁহার সহিত প্রস্থান করিলেন।

#### ষষ্ঠ গভ কি

অমরক রাজার বিলাস-পৃহ। সরমা ও অহালিকা। সরমার আপত্তি সত্ত্বেও ফুল শোঁকানোই দ্বির হইল। দেহাল্রিত শবরাচার্ব্য প্রবেশ করিলেন — সংসারের স্বপ্তমন্ত্রতা সহকে বজুতা করিতে করিতে। রাণী সরমা ফুলটি শবরাচার্ব্যকে আঘাণ করিতে দিলেন; শবর ফুল শাঁঘাণ করিলেন — ভাবান্তরও হইল, — সংসারকে স্কর মনে হইল! — ধারণা জন্মিল "ভোগমাত্র সারবন্ত মানব জীবনে।"

নেপথ্যে সঙ্গীতধ্বনি উঠিল — ক্রমে উপ্রতৈরব্ প্রেরিত অবিভা সঙ্গিনীগণ প্রবেশ করিল ও নৃত্য-গীত আরম্ভ করিল। দেখিতে না দেখিতে 'বিছাসঙ্গিনীগণসহ মহামারা ও বছ্রহন্তে সনন্দন শান্তিরার প্রেন্থতি শহরাচার্ব্যের শিশ্বগণ প্রবেশ করিলেন এবং — গীত আরম্ভ করিলেন, কা তব কান্তাং — ইত্যাদি। শহর প্রকৃতিত্ব হুইলেন। মহাসারা অবিস্থাকে নিজের দেহে সিশাইরা লইবেন। ( অভি প্রাকৃত ষ্ট্রনা নং ১১)। শহর ক্রমে মূলাধার হইতে শক্তিকে সহলারে তুলিয়া বট্পল ভেদ করিয়া ব্রহ্মরক্ষপথে বহির্গত হইলেন।
—রাণীয়া বিলাপ ক্ষিতে লাগিলেন।

#### সপ্তম গভাঁছ

মগুনমিশ্রের বাটী। মগুনমিশ্র অন্তর্গ দ্বে আকুল। যাহা তিনি আগে সভ্য জ্ঞান করিতেন, আদ্ধ তাহার কাচে তাহা প্রপঞ্চ কেবল। উভয়ভারতী প্রবেশ করিয়া প্রভাব করিলেন — 'এস, যেমন ছিলাম তেম্নি থাকি।' মগুন অন্তর্গ দ্বের কথা ব্যক্ত করিলেন। উভয়ভারতী বিক্ষেদ অবিজেদ তত্ত্বের আলোচনা করিলেন।— শত্তরাচার্য্য প্রবেশ করিতেই উভয়ভারতী পরাজয় স্বীকার করিলেন। উভয়ভারতীকে মঠরকিনী হইতে শহ্বর অন্থরোধ করিলেন —উভয়ভারতী কহিলেন — "ভোমার ইচ্ছা কদাচ অপূর্ণ থাক্বেনা।"

মগুন মিশ্র ব্যাকুল চিত্তে উভয়ভারতীর পরিচয় জিজাসা করিলে ভারতী নিজের দৈবী সন্তাকে প্রকাশ করিলেন। তিনি চতুদ্ধিভারতী নিজের দৈবী সন্তাকে প্রকাশ করিলেন। তিনি চতুদ্ধিভালিখা সরস্বতী। উভরভারতী অন্তহিত হইলেল। (জাতিপ্রাক্ত
ভালিনা নং ১২)। —মগুনের নাম পরিবর্ত্তিত হইল—স্বরেখর। শহরের
প্রসাদে মগুন দেখিলেন ভালিয়ারতী — খেতশতদলবাসিনী—
খেতপল্লাসনে বিরাজিতা। পট পরিবর্ত্তন হইল। দেখা গেল—
কমল-বনে সরস্বতী এবং কলাবিভাগণের গীত হইতেছে।— (জাতি

#### পঞ্চ আছ : প্রথম গর্ভাছ

পল্লী-প্রান্ত পথ। ক্রীড়ারত বালকগণ 'হাবা'কেই সকলে বুড়ী করিতে চাছে-হাবা নাকি অতি হাবা, হাবার হাত হইতে नकरन भारती काछिशा थाश-छेशातक मात्रशत करत, उत् ति किছ বলে না। হাবা প্রবেশ করিতেই তাহার হত হইতে থাবার শইয়া ৰিতীয় বালক ব্যতীত সকলেই আহার করিল এবং ক্রীড়াও গীত আরম্ভ করিল। ছাবার বাবা ও মা-প্রভাকর ও প্রভাকর-পন্নী. **अ**र्न क्रित्न । मा शुरु कुर्म । एशिशा नाकून इहेरनन, कि প্রভাকর উদাসীন। জনৈক প্রতিবেশী আসিয়া বলিল—'প্রভাকর, এই क्ति किर्म मध्येष्ट्रम यादन------(इल्डेंगिक शास किर्म नाख। দেখিতে দেখিতে শঙ্করাচার্য্য, সনন্দন, মণ্ডন মিশ্র, আনন্দগিরি, চিৎমূধ, তোটকাচার্য্য, শান্তিরাম প্রভৃতি শিশ্বগণ প্রবেশ করিলেন। শহরাচার্য্য দেখিয়াই বিবাতে পারিলেন—'ছেপায় নিশ্চয়ই কোন মহাপুরুষ অবস্থান ক্ষেন'৷ প্রভাকর হাবাকে শহরাচার্য্যের পদপ্রাত্তে রক্ষা করিয়া ছারার প্রকৃতির বর্ণনা করিলেন—। শঙ্করাচার্য্য ছাবার মন্তকে ছন্তার্পণ করিতেই হাব। আন্নপরিচয় দিতে সং≆ত বলিতে আরম্ভ করিল এবং ভোট খাটো একটি বস্কৃতায় বলিল যে, সে "জ আলা ইত্যাদি। একতত্ত্বসগত আমলকী ফলের স্থার হাবার হতগত দেখিয়া শহর তাহার নাম দিলেন হস্তামলক এবং তাহাকে সলী করিতে চাহিলেন। প্রভাকর-পদ্মী মন্ট্রের ব্যাকুলতার আক্ষেপ করিলে শঙ্কর অতীত ঘটনা বিবৃত করিয়া প্রমাণ করিলেন যে শিশুটির মৃত দেহে একটি মহাপুরুষের আত্মা ধর্নাতীর হইতে প্রবেশ করিয়। (অভিপ্রাকৃত ঘটনা নং ১৪)। প্রভাকর পদ্মীকে সাত্তনা দিয়া পুরকে শঙ্করাচার্ব্যের পদে সমর্পণ করিয়া গৃছে ফিরিয়া গোলেন। শইরাচার্য্য তথন শিশুদের ভারোর প্রশংসা করিতে লাগিলেন এবং স্থরেশ্বরের ভাবী ক্ষেত্রের গতি-রূপ যে "বাচম্পতি মিশ্র" তাহা ব্যক্ত করিলেন। (জালোকিক শক্তি নং ৬)।

#### দিতীয় গভাঁক

পর্বতোপরি কাপালিকের আশ্রমের নিকটবন্তী শ্বরাচার্য্। শারিরাম আসিয়া একটি অতি জটিল প্রার চুলিল — विष्ठीत मिक्रिमानन এक अक्षर विश्वमान वात मकनर मात्रा-**এই गटा मटा एक एक एक कि इंटर के** মুক্তিদাতা বলিয়া তব রচনা করার সঙ্গতি কোথায় ? তারপর বৈষ্ণৰ-শাক্ত-শৈব সকল সম্প্রদায়ের উপাসকলের তর্কে পরাক্ষিত করাই বা কেন ? —শঙ্করাচার্য্য পূজা শুব বাগবজ্ঞের প্রয়োজনীয়তা সহকে পক্ষে বৃক্তি দিলেন — 'যতদিন দেহবৃদ্ধি রয়'……ভতদিন প্রবোজনীয়তা আছে। .....উপাস্থ বস্তুতে প্রিয়জ্ঞান হয় — 'ধ্যান-মুগ্ধ আহনিশি রহে, তারপর উপাস্য সহিত হেরে অভেদ আপনি। শার হীনবুদ্ধি নরের বিভাদন্ত দূর করিতেই তর্কের প্রয়োজন। শান্তিরাম কথার ভিতরে প্রবেশ করিতে না পারিয়া প্রশ্ন করিলেন '-মন পর্যাস্ত বুঝতে পারি, তারপর আমার স্ব-স্বরূপ আবার কি ?' শহর উহাকেই প্রশ্ন করিয়া বসিলেন — "কার্টীমন বল দেখি ?" ইহার পরে এ বিষয়ে আলোচনা আর চলিল না। শহর প্রারটকে अष्ठांहें इति त्रांत्रन — 'गांशन करता, गमख वृत्राता' शाखितांम गांशन-.ভজনের ব্যাপারে থাকিতে চাহেন না। তাঁছার বিখাস — শুরুর কুপাই \_বড় কথা। তাঁহার শেষ কথা — 'বা করবার করবেন।' শাবিরাম প্রস্থান করিলেন — গুরুর রূপার উপরে সম্পূর্ণ নির্ভর কবিয়াই।

প্রবেশ করিল — কাপালিক উঞ্জবৈত্তরব। তাহার পদ্ধা ভাষেত

পন্থা নহে। 'সিভাই-অর্জন' তাহার কামনা। শহরাচার্ব্যের ছারাই সে সিভাই লাভ করিতে চাহে। শহরাচার্ব্যের কাছে তাহার প্রার্থন।
——আপনি আমার মন্তক ভিক্ষা দিন। শহর সক্ষত হইলেন এবং
উপ্রতিরবের আশ্রম-অভিমুখে প্রস্থান করিলেন।

গণপতি প্রবেশ করিল—সে কাপালিকের শত শত কুৎসিৎ কর্ম করিয়া অতি বিরক্ত এবং ব্যাকুল। সেই বলিয়াছিল—সে গুরুদেবকে খোঁজে, গুঁকে বলি দিতে চায়৽৽৽৽। গণপতি অমুতাপ করিল এবং শঙ্করশিয়দের কাছে মার্জ্জনাও চাছিল। গণপতির মনে পড়িল 'আজ অমাবস্যা, আজ গুরুদেবকে বলি দেবার চেষ্টা পাবে!' সনন্দন ও শান্থিরাম মহাব্যাকুল হইয়া পড়িলেন তাঁহাদের তো জানাই আছে 'তিনি দয়াময়, যে যা প্রার্থনা করে, তারই প্রার্থনা রক্ষা করেন।৽৽৽ভিনি পরকার্যো মন্তক দিতেও প্রস্তুত হবেন!' সকলেই কাপালিকের সন্ধানে প্রস্থান করিলেন।

#### তৃতীয় গভ1ক

উপ্রতৈরবের আশ্রম। শহরাচার্য্য ও উপ্রতিরব। শহরাচার্য্য মন্তবন দেওরার জন্ত ধ্যানস্থ হইলেন। উপ্রতিরব প্রজা পূজা করিয়া প্রজা প্রহণ করিয়া প্রবেশ করিলেন। 'জয় তৈরবজি' বলিয়া পজ্যোভোলন করিতেই ক্রতবেগে সনন্দন প্রবেশ করিল—এবং "গর্জন করিয়া সনন্দনের নৃসিংহর্টিতে প্রকাশ হইয়া কাপালিককে বিদীর্গ করণ"। ( আভিপ্রাকৃত ঘটনা নং ১৬)। ক্রমে মণ্ডন মিশ্র, আনন্দগিরি, চিৎমুখ, শান্তিরাম, হন্তামলক ও গণপতি প্রবেশ করিলেন। শহর মৃসিংহলেবের তব (বাংলায়) পড়িতে লাগিলেন। শহর মৃসিংহ-রূপী পল্পাদকে প্রকৃতিত্ব হইতে আদেশ দিলেন। গণ্পতি সাষ্টাল হইয়া প্রণাম করিল এবং শহরের মার্কনা ভিক্ত ২৯৮ নাট্য বাহিত্যের আলোচনা ও নাটক বিচার

করিল। শহর গণপৃতিকে ক্মাও উপদেশ দান করিলেন। (সকলের প্রেছান)।

# চতুৰ্থ গভাঁছ

কাপালিক-শুক ক্রক্টের আশ্রম। ক্রকচ, কাষকলা ও কাপালিকগণ। ক্রকচ তাঁহার অভিপ্রার ব্যক্ত করিলেন—অমাদের ক্রিয়াবলে সশিষ্য শহর ও সসৈন্ত রাজা স্থাবার বধসাধন করা সম্বর আবশ্রক। কামকলা প্রস্তাব করিল 'শহরকে দলে টানিবার ১চেটা করা যাউক।' সে প্রতিশ্রত হইল—শহরকে সে বশীভূত করিবে। ক্রকচ সনৈত্র স্থাবাকে বাধা দিতে মায়া নদী প্রস্তুত করিবার আঘোজন করিতে লাগিলেন এবং সমস্ত তাল্লিক-স্প্রাদারকে প্রস্তুত করিতে সহর করিলেন।

#### পঞ্চম গভাঁস্ক

বটবুক্তল। কামকলার ধারণা—ক্রকচ মন্ত্রই জানে, রমণীর মন্ত্র অবগত নছে। .... গ্রারে পুরুষ! নারীর নিকট তোদের দত্ত কিসের! শঙ্করাচার্গ্যকে দেখিয়াই সে মাধুরীজ্ঞাল বিস্তার করিতে প্রশান করিল।

প্রবেশ করিলেন শহরাচার্য্য। সাংখ্য পাতঞ্জল, মীমাংসক, স্থায় বৈশেষিক প্রভৃতি দর্শন সম্প্রদায় পরাজিত। পঞ্চোপাসকও পরাজিত—একমাত্র অ-জিত আছে কাপালিক। প্রফল বৌদ্ধদের বিনাশ না করা পর্যন্ত শান্ধি নাই।

'স্বিশীগণসহ কামকলার পুনঃ প্রবেশ' ও "গীত"। কামকলা শ্বরকে নারী-স্ভোগের জন্ম আমত্রণ করিল। শ্বর অবিভারপিনী কামকলাকে 'জননী' বলিরা স্থাগত করিলেন এবং ক্মওস্ হুইতে বার্রি নিকেপ করিলেন। ( আলৌকিক শক্তি লং ৭) কাম- কলার দেহে অগ্নিবর্ষণ হইতে লাগিল; কামকলা শহরের কাছে আত্মসমর্পণ করিল এবং প্রতিজ্ঞাও করিল, 'তোমার শত্রুবিনাশে সহায় হব।' শহর তাহাকে কাপালিকের ভৈরব পূজায় বাগা ল্টিকরিছে নির্দেশ দিলেন। কামকলা প্রভৃতি প্রস্থান করিলে সনন্দন আসিয়া মায়ানদীর বাধার কথা নিবেদন করিলেন। শহর ভাঁহাকে আধিত করিলেন।

#### ষষ্ঠ গভাঁহ

মন্দির-প্রাক্ষন-মধ্যক্ষিত হোমকুগু। পূজারত ক্রকচ—ক্রকচ ক্রন্ত তৈরবের পূজার রত। তাহাব সঙ্কর—শক্র বিনাশ। তথনই স্থলজ্ঞতা কামকলা প্রবেশ করিল। ক্রকচ কামকলার রূপে বিমুগ্ধ হইরা পড়িল।—সেইক্ষণেই শঙ্করাচার্য্য প্রবেশ করিয়া ভাকিলেন— "কাপালিক।" শঙ্কর নিজের পরিচয় দিলেন এবং কাপালিককে অহৈত পদ্বা গ্রহণ করিতে অপবা মৃত্যু বরণ করিতে প্রস্তুত হইতে বলিলেন। ক্রকচ শঙ্করকেই মৃত্যুর নিমিন্ত প্রস্তুত হইতে বলিলেন এবং আভিচারিক ক্রিয়া আরম্ভ করিলেন—হোমকুণ্ডে আহতি প্রদান করিলেন। বিকটাগণ আবিভূতি হইয়া নুহাগীত আরম্ভ করিল। (অভিশ্রোকৃত

শব্দর মহানিম্নাকে আবাহন করিল—বিকটাগণ অস্তর্হিত হইল।
শব্দর কাপালিককে দেখাইলেন—মন্ত্র বিফল। ক্রকচ আবার আইতি
দিলেন—ভূতপ্রেতগণ আবিভূতি হইল। শব্দর নিম্পাধনকৈ অরণ
করিলেন, ভূতপ্রেতগণ অস্তর্হিত্ হইল। ক্রকচ শেব চেষ্টা করিলেন—ভৈরবকে আহ্বান করিলেন। হোমকুও হইতে ভৈরব আবিভূতি
হইল। ভৈরব কাপালিককেই ভিরকার করিলেন এবং শেষে
শ্লাঘাতে হত্যা করিলেন। শব্দর ভৈরবের নিকট দশস্থ্য

কাপালিককে ভন্দনাৎ করিবার আজ্ঞা প্রার্থনা করিলেন। ভৈরব শিব-আজ্ঞা শিরোধার্ব্য করিয়া প্রেলরাগ্নির কাছে আবেদন করিলেন— 'কাপালিকগণকে ভন্দ করো—প্রচ্ছের বৌদ্ধনের ভন্দ করো— কপটাচারীরা ভন্দ হোক।' ভৈরব অন্তর্হিত হইলেন।

শান্তিরাম প্রবেশ করিয়া সংবাদ দিলেন—'আশ্চর্য্য ঘটনা ! মায়া-জ্রোতকে এক বিদ্যুৎবরণী এক রমণী নিবারণ করিয়াছে । কাপালিকগণকে—মহার্জমি ভক্ষসাৎ করিতেছে।' শব্দর তথন কামরূপ যাইবার সব্বর ব্যক্ত করিলেন এবং সহসা সচকিৎ হইয়া — 'মা মা' করিয়া উঠিলেন। তারপর শিশ্বকে নির্দ্দেশ দিলেন 'তোমরা সকলে মিলিত হ'য়ে অন্তই কামরূপ অভিমূখে অপ্রসর হও। আমি মাতৃদর্শনান্তর তথায় উপস্থিত হবো।' শব্দর বায়বীয় দেহীকে স্বরণ করিলেন এবং গগনমার্গে প্রস্থান করিলেন (ভাতি প্রাকৃত ঘটনা নং ১৭)

#### সপ্তম গড় ছ

শহরাচার্য্যের বাটা। শ্যাশারিতা বিশিষ্টার নিকট মহামারা ও অগরাথ।—বিশিষ্টার কণ্ঠাগত প্রাণ, শহরকে দেখার জন্তই প্রাণ বাহির হইতেছিল না। শহরের আগমন প্রতিক্ষণেই কামনা করিয়া তাহার সমর যাইতেছিল। অগরাথ অগত্যা মহামারাকেই কড়া কথা বলিয়া প্রাণের আলা কমাইতে চেষ্টিত। শহরেকও এক হাত না লইয়া সে ছাড়িল না। বিশিষ্টা ব্যাকৃল প্রাণে শহরকে ভাকিতে লাগিলেন। তথনই শহর শৃক্ত হইতে অরতরণ করিলেন (আডি প্রাকৃত অটনা নং ১৮) এবং মাকে বলিলেন —'এই যে মা— আনি এসেছি।' অগরাথ শহরকে সেহে-আনলো তিরমার করিছে লাগিলে নহামারা তাহাকে লইয়া প্রস্থান করিলেন।

विभिष्ठी भवतरक विनित्तन — वाता, जागात नगत छेशकिछ. পুত্রের কার্য্য করো।' শহর 'শিবের স্তব' পড়িতে আরম্ভ করিলেন। বিশিষ্টা ডমরুপ্রনি শুনিয়া বুঝিলেন—শিবলোকে গতি হইতেছে। জাঁহার বড় ইচ্ছা নারায়ণলোকে যাইয়া স্বামীর সহিত মিলিত হইবেন। मक्त मरक मरकहे 'नाताम्ररणत खव' পড़िलान अवः विभिष्ठे। विकृत्नारक উপস্থিত হইয়া দেখিলেন — গোলোকবিহারী মুবলীধারীর পার্বেই পারিবদ-রূপে তাঁহার খামী। (অভি প্রাক্তত ঘটনা নং ১৯)। পট পরিবর্ত্তন হইলে পূর্বদৃশ্বই দেখা গেল: শহর জগরাধ ও মহামায়া। **জগরাণ শহ**রকে বরপতঃ চিনিয়া ফেলিল। **ভাঁহা**র মধ্যেও অবৈতজ্ঞান — 'আমিই এক' — 'আমিই অনেক' — 'मেই-ই আমি' -- 'সেই-ই আমি।'--জগরাপ প্রস্থান করিলে শহর ও মহামায়ার মধ্যে নিভতালোচনা হইল।--রামদাস ও স্থারাম প্রবেশ করিয়া শহরকে অযথা বকাবকি করিল, কিছু একঘনে হওয়ার ভয়ে প্রস্থান कतिन। भवतित रेष्ट्रामात्वरे ७ककार्त्व माजूरनर आष्ट्रानिज हरेल এবং করে অগ্নি প্রজ্ঞালিত হ**ইল। "সহসা ও**ককার্ছে শবদেহ আচ্চাদিত ও অগ্নি প্ৰহ্মলিত" হইল। (**অভি প্ৰাকৃত ঘটনা নং ২•)** 

#### অপ্তম গৰ্ভাঙ্ক

কামরপ। কামাখ্যাদেবীর নাটমন্দির। অভিনবশুপ্ত, তৎশিশ্ব ও পলায়িত বৌদ্ধ কাপালিকগণ। অভিনবশুপ্ত 'বালাল'। তাঁহার কাছে 'শহরটা তো সেদিনকার ছাওয়াল । তিনি সকলকেই আখ্যু করিতে বলিলেন—'ভয়টা কিসের? ভাশ্বাএনে শহইরা আইসা পদসেবা ক'র্ব।'···বৌদ্ধ কাপালিকগণ প্রস্থান করিলে নিব্য' অভিনবকে শহরের সহিত তর্কবৃদ্ধে নামিতে নিবেধ করিল। সে ভয়ক্তে অক্ত উপায় অবলহন করিতে বলিল—'একটা রোগ চাইলা

নিরা শহররর শরীরের বধ্যে প্রবেশ করাও।' শভিন্য ছির করিলেন—'বপল্যর রোগড়া' চালান দিবেন।—মারণ করিবার বিশ্ব আছে, কারণ বড় বোগী মারণে বিশ্ব ক্ইলেই আপন মরণ হইবে।

প্রবেশ করিলেন শহরাচার্য ও মগুনমিশ্র। শহর শিষ্যকে প্রশ্ন করিলেন—'আপনিই কি শভিনবগুঠা?' শিষ্য জানাইল যে জাঁহার গুরু পূলার বসিয়াহেন। মগুন মিশ্রকে লইরা শিষ্যটি গুরুর সমীপে বাইতে প্রস্থান করিল। সেই সমরেই প্রবেশ করিলেন কানাখ্যাদেবী (অভিপ্রাকৃত ঘটনা নং ২১)। কানাখ্যাদেবী শহরকে বলিলেন—'ভূমি বৃথা পরিশ্রম ক'রে এদেশে এসেছ। এ কপটাচারী বানাচার প্রদেশে দরল অবৈভগন্থা গৃহীত হবে না'।…শহর জননীর আদেশ শিরোধার্য্য করিলেন।

কিছ তথনই প্রবেশ করিল—ভগদ্দর ব্যাধি; সে শহং-দেহে প্রবেশাস্থাতি চাছিল। শহুর অভিচার বিভা শাস্ত্রমূলক এবং শাস্ত্র-রক্ষা বাঞ্নীর বলিয়া ব্যাধিকে তাঁহার শরীরে প্রবেশ করিতে নির্দেশ দিলেন।

#### নবম গৰ্ভাঙ্ক

কাষরপ। শকরাচার্য্যর আশ্রম। সনন্দন, মণ্ডনমিশ্র, শাব্দিরাম, গণপতি, আনন্দগিরি, চিৎমুখ, তোটকাচার্য্য প্রভৃতি শকরাচার্য্যের শিব্যগণ।—শকরাচার্য্যের প্রবেশ এবং হস্তামলকের করবোড়ে শকরাচার্ব্যের সম্মুখে দণ্ডায়মান।" হস্তামলকের প্রার্থনা—"প্রভু, আমার প্রার্থনা পূর্ণ করুন।" হস্তামলক প্রভুর ভগন্দর রোগ প্রার্থনা করিলেন। তিনি অখিনীকুমারবয়কে আহ্বান (ক্সডিপ্রাক্ত করিলেন। তিনি অখিনীকুমারবয়কে আহ্বান (ক্সডিপ্রাক্ত করিলেন। সনন্দন 'করাক্র করি বিক্রেই খলরোগ অভিনবশুষ্টের শরীরে প্রবেশ করাক্ত গরুর করিলেন।

অভিনৰ প্রবেশ করিলেন—ভর্ক করিতে। কিছু সনন্দন মহাজ্যোধে রোগটিকে চালনা করিল অভিনবের শরীরে। অভিনব 'মইরামরে' বলিয়া আর্ত্তনাদ করিয়া শহরের কাছে ক্ষমা ভিকা করিতে লাগিলেন। অভিনব সশিষ্য প্রলায়ন করিলেন।

শঙ্করাচার্ব্যের জন্ধবনি উঠিল। শঙ্করাচার্য্য তথন শিষ্যদের কাশ্মীর অভিমুখে গমন করিবার নির্দেশ দিলেন—কাশ্মীরে সর্কবিজ্ঞা-প্রকাশিনী সারদাদেবী বিশ্বাজ্ঞানা।"

শিশুগণ প্রস্থান করিলে—শঙ্কর মৃহাথায়ার প্রজাব শ্বরণ করিতে লাগিলেন। তাঁহার চিঞ্জা কে বলিবে, কভদিনে কার্য ফুরাইবে। এমন সময় প্রবেশ করিলেন গৌড়পাল: গৌড়পালকে দেখিয়া শঙ্করাচার্য্য বিশ্বিত ও আনন্দিত হইলেন। গৌড়পাদের প্রশংসাবাক্যে তিনি কুতার্থ হইলেন। বর দিয়া গৌড়পাদ প্রস্থান করিলেন।
—মণ্ডলমিশ্র আসিয়া জানাইলেন—'রাজা স্থধ্যা আপনার নিমিত রশ লয়ে উপস্থিত আছেন।"

#### দশ্ম গৰ্ভাঙ্ক

কাশ্মীর। সারদাপীঠ। মন্দির-রক্ষ চিশ্বিত—'এভদিনে কি কাশ্মীরের গৌরব…এক বালক সন্মাসী দারা বিলুপ্ত হবে।…এই ফুর্দ্দন বালক অধিতীয় ধারপণ্ডিতদের প্রতিভা বিমষ্ট করিতেছে— মার মনে কি আছে—কে জানে!'

করেকজন পণ্ডিত প্রবেশ করিবেন—'সর্কনাশ' ঘোষণা করিতে করিতে। দক্ষিণ ছার উদ্যাটিত হইতে দেখিয়া সকলেই বিশিত। আধারোল্যাটনের পর ''শব্বাচার্য্য ও সনন্দন, মঙ্কমিশ্র, আনস্থাসিরি ভোটকাচার্য্য, হ্রামলক, চিৎমুখ, শাব্বিয়াম, গণপতি আর্থিডি শিশুমণের প্রবেশ ঘটিল। মন্দিররক্ষক শব্বকে কিছুতেই সার্বা

পীঠের ভ্রাসনে স্থান দিতে প্রস্তুত হইলেন না। এমন সময় দৈববাণী শোনা গেল—"বংস, তুমি একমাত্র এই পাসনের যোগ্য। শঙ্কাচার্য্য সারদাপীঠে উপবেশন করিলেন। মন্দির-রক্ষক ক্ষমা প্রার্থনা করিলেন। সকলের মূখে নরশঙ্কর শঙ্কাচার্য্যর জয়ধ্বনি উথিত হইল। শঙ্কর শিষ্যদের দেশদেশান্তরে অবৈতভাষ্য প্রচার করিতে আদেশ দিলেন এবং নিজে কেদারনাথ দর্শন করিষা কৈলাস গ্রম্বনর সম্ভব্ন করিলেন।

#### একাদশ গৰ্ভাঙ্ক

কৈলাস-সন্ধিকটস্থ পর্বত-প্রদেশ। মহামায়ার প্রবেশ ও গীতি।
গানশেবে গণপতি প্রবেশ করিল এবং মহামায়াজে দেখিয়াই
পলাইতে চেষ্টা করিল। কিন্তু মহামায়ার ডাকে ফিরিল।
মহামায়া জাহার উদ্দেশ্য জানাইলেন—'চোখ খুলে দিতে এসেছি।'
খাটি পরিচয় না দিয়াই মহামায়া প্রস্থান করিলেন। গণপতি 'বেন
আর এক রকম সব' দেখিতে লাগিল।

প্রবেশ করিলেন মগুনমিশ্র ও সনন্দন। সনন্দনের প্রশ্ন—'সমস্ক ভারতে অবৈভমত স্থাপিত হওয়ার সংবাদে স্থরেশ্বর দীর্ঘধাস ত্যাগ করিল কেন ?' মগুন উত্তরে জানাইলেন—'ঘোর পর্বতপ্রদেশে নিত্য রজনীতে বামাকঠে বিরহবিধুরা কোন নারী সকরুণ গান করে।' সনন্দনেরও স্থতিপথে পড়িল—'সেই এক নারী।' মগুন বলিলেন—'সেই প্রধানা প্রকৃতি—ভাঁহার ভয়—'দীলা বৃঝি লোপ পার, অচিরে বা শিবশক্তি হয় সংমিলিত।"

সেইক্লণে শহর এবং শান্তিরাম, হন্তামলক, আনন্দণিরি চিংমুন, ভোটকাচার্বা, প্রভৃতি শিব্যগণ-প্রবেশ করিলেন। শান্ত্রিরামের হৈচাবে পড়িল—'গিরিশুল ভেদ করে সলিল উথিত হ'ছে।' শহর বুঝাইলেন—ভগবতী কিরূপ রূপাময়ী। উষ্ণ প্রস্তবণ দারা উন্তাপ স্থাষ্টি করিতেছেন। সকলে শন্ধরের জয়ধ্বনি ঘোষণা করিলেন। শন্ধর মহামায়ার উল্লেখ করিয়া বলিলেন—'উনিই আমায় সংসারে এনেছেন, আষার উনিই আমায় সংসার হ'তে ল'রে যাবার জক্ত এসেছেন।' শিশুদের সান্ধনা দিয়া শন্ধর কৈলাসসদনে প্রস্থান করিলেন।

পটপরিবর্ত্তন হইলে দেখা গেল কৈলাস, দেবগণবেষ্টিত ব্যভাপরি হরগৌরী। শঙ্কর বলিলেন—'বৎস, নরলীলা অবসান মম—কার্যা, অবসানে মম সম নিজ্ঞানে করিও প্রায়াণ—থেদ পরিত্যাগ করে।। যে স্থলে বেদাস্ক চর্চা হবে, জেনো সেই স্থলেই আমরা বুগলে উপস্থিত হব।'—সমবেত সঙ্গীত উঠিল "বুষভ-আসনে জগত পিতা"——

# শঙ্করাচার্য্য সমালোচনা

## गूथवरम करम्कृष्टि कथा

রসাখাদনে প্রথম ও প্রধান চাছিদা একটি সন্থদর হার্ক সমান হাদর। সমান হাদর না হইলে বিভাব-অন্নভাব-ব্যভিচারিভার প্রভৃতি সংবাদ পূর্ণ আবেদন স্পষ্ট করিতে পারে না । এবং পারে না বিলিয়াই স্প্রটার স্পষ্ট মূল্যহীন তথা অসার্থক হইরা যায়। ভবভূতি এই কারণেই — একজন 'সমানহর্দ্ধা'কে খুঁজিয়াছিলেন— এককালে এবং একস্থানে তাঁহাকে না পাওয়া গেলেও হতাশার কারণ নাই,— কারণ কাল নিরবধি এবং পূথীও বিপুলা। রসাখাদনে সহাদয় হাদয় অপরিহার্যা। এই হাদয়ের অভাবে বা অপর্যাপ্ত সংভাবে রসাখাদন ব্যাহত হইতে বাধ্য।—কারণ, রস ভত্তার ভাষাময় স্পষ্টির সহিত এইার কাদয়ের সংযোগেই উৎপন্ন।

এখন বড় প্রশ্ন—সহাদর হৃদরের লক্ষণ কি ? হৃদরে কি থাকিলে হৃদর সহাদর হয় ? এই প্রশ্নের সহজ উত্তর এই যে, যে-হৃদর শ্রষ্টার হৃদর-ভাবের সহিত ভাবে ও বিশ্বাসে এক তাহাকেই স্মান হৃদয় বলা বার। এই উত্তরটির একটু বিশেষ আলোচনা আবশ্রক।

মান্থবের মধ্যে কয়েকটি মৌলিক স্থায়িভাব (Psycho-Physical Disposition) আছে। এই মৌলিক স্থায়ভাবের সংখ্যা দশ বা দশের অধিকই— বভই হউক না কেন, মান্থব মাত্রেই উহারা বর্ত্তমান এবং দেই হিসাবে—অর্থাৎ স্থায়ভাবির দিক দিয়া, এক মান্থব অন্ত নান্থবের সহিত 'সমান হৃদয়'। কিছু এই স্থায়ভাবের প্রকাশক্ত পার্থক্য

আছে—বা রীতি আছে। এই ভাব-রীতিই প্রধান্ন পরিণত হয় এবং সেই সমাজের অঞ্ভাব প্রকাশের বিশেষ রীতি হইনা দীড়ার। এই ভাব-রীতিই সমান.ছদয়ের কেন্দ্রীয় উপাদান।

কিছ এই উপাদান ছাড়াও তাহাতে আরো অনেক কিছু থাকে এবং ঐ আরো অনেক কিছুতেই এক ক্রদ্যের সহিত অশু ক্রদ্যের, এক বুগের ক্রদ্যের সহিত অশু যুগের ক্রদ্যের বিশেষ এবং বড় পার্থক্য।
—এই "আরো অনেক কিছু" ব্যক্তির বা বুগের ধারণা-প্রেরণা, বিশাস-প্রবণতা প্রভৃতি।

এই সকল উপাদান দিয়াই "বাসনা-চক্র" গঠিত এবং ঐ 'বাসনা-চক্রের প্রকৃতির উপরেই রসামাদনের তারতম্য নির্ভর করে। এই কারণেই বিশেষ এক বুগের বা বিশেষ ধরণের হুদরের স্বান্তি বুগান্তরের বা অন্ত ধরণের হুদরের কাছে যথন আবেদন করিতে যায়, তখন আবেদনের অনেকথানি এখানে ওখানে বাধিয়া নই হইয় যায়—মনটা সহজ্ঞতাবে এবং সর্কবিষয়ে নিড়য়া উঠে না, ফলে রস-স্বাহীত অন্তর্গাহত গতিতে হইতে পারে না। এক কালের কাছে যাহা বিশায়কর, চমকপ্রদ এবং বিশাস্ত, অন্তকালের কাছে তাহাই হয়ত সাধারণ, হয়, এবং অবিশাস্ত—ফলে হাস্তকর। এক কালের করণ রীতি অন্তকালের কাছে হয়ত হাস্তকর হইয়া দাঁড়ায়। এক কালে যাহা প্রোতার বা দর্শকের চোথের জল টানিয়া বাহির করিয়াছে, অন্তকালে তাহাই হয়ত হাসি ঠেলিয়া ভূলে। বিশাসের আবহাওয়ায় যাহা খ্র স্বাভাবিক ও গভীর, অবিশাসের আবহাওয়ায় তাহাই হয় অস্বাভাবিক এবং অতি হেয়—তথা হাতোকীপক।

পোরাণিক এবং অতিপ্রাক্ত ঘটনাময় ধর্মনূলক নাটকানি আত্মাননে
এবং সম্বালোচনার উল্লিখিত মীমাংসাটুকু বিশেষভাবেই সম্বীর।
পোরাণিক মুগে অর্গমন্ত্রের মধ্যে ব্যবধান পুর কমই ছিল; ক্রেডারা

ইছা হইলেই, মর্জে অবতীর্ণ হইতেন, আবার মর্জের ধর্মাম্বারা দৈবক্ষপার অর্গের সভাতে যাইরাও বসিতে বসিতেন। দেবতার উরসে মানবীর গর্জে সন্থানাদি হওয়া বা কোন দেবীর মানবকে পতিরূপে বরণ করা—সে বৃগে অতি আতাবিক ঘটনা। তথনকার যে কোন বড় বড় ব্যক্তি শাপত্রই দেবতা বা সিদ্ধ পুরুষ। মোট কথা, সে-বৃগে দেবতা এবং মাম্বরের সম্পর্ক অধিক ঘনিষ্ঠতর ছিল। দেবতাকে নরাকারে, নরকে দেবতারূপে একটু খুঁজিলেই পাওয়া ঘাইত। পৌরাদিক বৃগ অবতারের বৃগ, দেবলীলার যুগ, দেবতা-বিখাসের বৃগ; উহা অতিপ্রাকৃত ঘটনার যুগ, অলৌকিক শক্তির এবং নিয়তির ইচ্ছার বৃগ। এই বৃগের হাওয়াই পরবর্তী বৃগে প্রবাহিত হইয়াছে দেবতা-বিখাসের এবং বোগ-সাধনার তথা অলৌকিক শক্তিতে বিখাসের মাধ্যমে।

এই যুগকে ঠিক পৌরাণিক যুগ বলা যায় না বটে, কিন্তু পৌরাণিক যুগের বহু লক্ষণ এই যুগে আছে। এই যুগেও অবতার-বিশাস আছে, দেবতার আবির্ভাব বা দর্শনদান আছে, যোগ-প্রভাব তথা অলৌকিক ঘটনা আছে। এই যুগকে যোগ-সাধনার বা দেবরুপার যুগ বলা যায়—এই যুগ miracle-এর যুগ বা সাধক-যুগ।

এই যুগের আবহাওয়ায় এবং বিশ্বাস লইয়া যে নাটক রচিত, সেই নাটকের আবাদনে আধুনিক যুগের হালয় সম্পূর্ণ সহালয় হইছে পারে না। এবং পারে না বলিয়াই নাটকথানির সে বিচারে অবিচার হইবার সম্ভাবনা আছে বেশী। আধুনিক মনের কাছে অবতারবাদ, দেবতাবাদ এবং অলৌকিক ঘটনা শ্রহা পায় না। অবভারের কয়না, দেবতার আবির্ভাব এবং অলৌকিক বা অতিপ্রাক্ত ঘটনা তাহার গান্তাব্য নই করিয়া দেয়,—এবং মনকে অভজায় করিয়া কেলে এবং ঘটনার আন্তরিকতা ও একাঞ্রতা নই করিয়া দেয়।

আধুনিক বৃগ বৈজ্ঞানিক মনোভাবের বৃগ—কার্য্যরণ-তদ্বের বিধানের বৃগ,—মনক্তব্ব-কৈবল্যের বৃগ আধুনিক মনের কাছে অসাধারণ (abnormal) আছে, কিন্তু অভিপ্রান্থত নাই; প্রান্তি (Illusion & hallucination) আছে, কিন্তু দেবতার আবির্ভাব নাই। বিজ্ঞানের সিদ্ধান্তে বিশাস—প্রভ্যক্ষলন্ধ সত্যে বিশাসই—আধুনিক মনের বড় বৈশিষ্ট্য। এই মনের সংখ্যা, গণনায় যত কমই হউক, ইহাই আধুনিক মন। এই মনের কাছে পৌরাণিক ও ধর্মমূলক নাটকের আবেদন ততথানিই, যে পরিমাণে উহা হৃদয়ের পারস্পরিক কিন্তা-প্রতিক্রিয়ার উপস্থাপন। হিসাবে সার্থক—যে পরিমাণে উহা ক্রনয়ের কাছে ইহাদের সমাদর প্রাপ্তি বাভাবিক নহে—এবং উপক্ষার জন্ম ইহারা সমূচিত মূল্য হইতেও বঞ্চিত হইতে পারে। এই আশহা আছে বলিয়াই শঙ্করাচার্য্য নাটকের সমালোচনামূথে কথাটিকে একটু ম্বরণ করা উচিত মনে করিলাম এবং পাঠকদিগকেও একটু ম্বরণ করাইলাম।

## শঙ্করাচার্য্য নাটকের জাতিপরিচয়

শহরাচার্য্য একথানি পঞ্চার (৩৮ গর্ডার) প্রার-পৌরাণিক
মহাপুরুষ-চরিত নাটক—ব্রহ্মগুত্রের ভাষ্যকার বিশুর্ভাইছতবাদী
দার্শনিক শহরাচার্য্যের অভিযানপূর্ণ জীবন-কাহিনীর নাট্য-রূপ।
নাটকথানির বিষয় ঐতিহাসিক যুগেরই একজন মহাপুরুষের
জীবন—৭ম বা ৮ম শতান্ধীর একজন দিয়িজারী দার্শনিকের বিচারশক্তির মহিমা-খ্যাতি—এবং সেই হিসাবে নাটকথানি অপৌরাণিক
বটে, কিন্তু নাট্যকারের নিজের বিশ্বাস-প্রকাশতার কলে এবং
মুগ্রন্থের প্রভাবে—শহরাচার্য্যের জীবন-চংক্রের অভাবেও বটে—

নাটকথানি আকারে-প্রকারে পৌরাণিক হইরা পড়িয়াছে। পৌরাণিক নাটকের সমস্ত লক্ষণই নাটকে পাওরা যায়। প্রভাবনা-দৃশ্রে দেবভার মর্ট্রে আগমনের কারণ বা সঙ্কল, অভিপ্রোক্ষত ঘটনার বাহল্যাদি এবং নররূপে দেবদেবীর অবভারের সাহায্যার্থে মর্প্ত্যে বিচরণ-আচরণ পর্যান্ত স্ব-কিছুই নাটকে প্রচুর পরিমাণে আছে। এই দিক দিয়া বলা চলে, শহরাচার্য্য নাটকে অপেরাণিক বিষয় অবলম্বনে পৌরাণিক নাটক রচনার অপুর্ব্ধ দৃষ্টান্ত।

शृर्क्षरे वना इरेब्राइ धरेक्रभ इरेवात कातन - नाम्रेकादात বিশ্বাস এবং মুগের প্রভাব। নাট্যকার রামক্লফের মধ্যেও অবভারবাদের বড় সমর্থন ও অপূর্বে দুষ্টান্ত যেমন পাইয়াছিলেন, তেমনি পাইয়াছিলেন দেবদেবীর আবিভাবের বা দর্শনদানের প্রত্যক্ষ প্রমাণ—দেবকুপার **এবং যোগদাধনার প্রভাবের দৃষ্টান্ত।** আর বিবেকানদ্দের মধ্যে পাইয়াছিলেন শব্রাচার্য্যের নতুন সংস্করণকে—বিচারের দিখিজয়ী অভিযানকে। বিবেকাননের অভিযান বেদান্তেরই অভিযান এবং অভ্যুত্থান; আর যেথানে বেদাস্ত সেথানেই শহরাচার্য্য, স্কুতরাং শঙ্করাচার্য্য তথন বুগেরই জিজ্ঞান্ত—শঙ্করাচার্য্য তথন জাগ্রত হিন্দুদ্বের বিজ্ঞয়-পতাকা-রূপে যুগমনের স্কল্পে অরণীয় রূপে, মনের প্রকোষ্ঠে চিত্ররূপে লবিত। কিন্তু, যেহেতু নাট্যকার ছিলেন সংস্থারের দিক দিয়া পৌরাণিক বুগেরই মাত্রুব এবং বুগের হাওয়াই ছিল পৌরাণিকতার পূর্ণ,—শঙ্করাচার্য্য-নাটকের আকার-প্রকার পৌরাণিকপ্রার। আর একটি কারণও ছিল বিশেষভাবে সক্রিয়। শ্বরাহার্ব্যের জীবন-কথা রহস্থাদ্ধকারে আক্তর। যেটুকুও পাওয়া গিরাছে—ভাহাও অলৌকিক রহজের আবরণে আবৃত-অতিপ্ৰাকৃত ঘটনার সমাকীব। প্ররাচার্য্যের জীবনকথা ভাসমান 🌉 যারণর্বতেজ্য মত — মাত্র সামান্তাংশই লৌকিক আর অধিকাংশই

অলোকিতার মধ্যে নিমজ্জিত। প্রাক্ত জীবন-চরিতের অভাবের অভাও নাটকথানি অতি নির্বিদ্ধে পৌরাণিকপ্রায় হইতে পায়িয়াছে।—
নাট্যকার অফুকুল বাতাসে পাল তুলিয়া দিতে পারিয়াছেন। অতএব এইরূপ সিদ্ধান্তেই পৌছানো যাইতেছে যে— শঙ্করাচার্য্য নাটকথানি পৌরাণিকপ্রায় অপৌরাণিক 'মহাপুরুষ-চরিত' নাটক। (ইংরাজী মতে ইহা একথানি 'miracle-play' ছাড়া আর কিছুই নহে।)

#### নাটকের রস-পরিচয়

প্রথমেই প্রশ্ন জাগিবে—শঙ্করাচার্য্য প্রথমিকতঃ কোন রগের আলম্বন বিভাব ? কারণ এই প্রশ্নের উত্তরের মধ্যেই নাটকের প্রথমন-রস-বিচার নিহিত আছে। আর এই উত্তর এক কথার না দিলে প্রথম হইতেই শঙ্করাচার্য্যের ব্যক্তিছের প্রকাশ-ধারা অন্তসরণ করিয়া দেখিতে হইবে—দেখিতে হইবে কোন্ ভাবটি শঙ্কর-আলম্বনে নাটকে প্রধান হইরা উঠিয়াছে।

শহর অতিপ্রারভেই অন্তরাম্বার অশরীরী নির্দেশবাণী গুনিয়া নিজের হ্রপ চিনিয়া ফেলিয়াছেন—উপলব্ধি করিয়াছেন, তিনি চৈতন্তস্থারপ আর 'কার্য্যে নরকায়'। তাঁহার 'সন্ধ্যাস গ্রহণে সাধ সদা মনে'। তিনি বতি-পন্থা-প্রাথী। তাঁহার মনে আলোড়িত হয়—'এসেছি কি কাক্তে—কিবা কাক্তে যায় দিন'। তাঁহার দৃষ্টিও খুলিয়া গিয়াছে— স্পষ্টতই দেখিয়াছেন: 'ভীষণ তরক্তরকে থেলে মহামায়া… জীবকুল ভাসমান মহান্ধকারে…দ্রম-বলে রহে ভূলে কল্যাণ না চার'। সহমও জাগে—'ছেদিব, ছেদিব মায়ার বন্ধন দৃঢ়'।

কিন্ত সংসার-ত্যাগের বড় বাধা—মানের ইচ্ছা। মানের অন্তমতি কা পাইলে কেমন করিয়া তিনি মাকে ছাড়িয়া ষাইবেন ? মানের প্রতি শহরের মমতা না আছে এমন নহে। মানের প্রতি মমতাবশেই শব্দর দ্রবর্গী নদীকে বাড়ীর নিকটবর্ত্তী করিয়া আনিয়াছিল কিন্তু তবু বৈরাগ্য প্রবল। কৌশলে মায়ের অন্থমতি আদায় করিয়া শব্দর সন্ন্যাসী হইলেন। সংসারের অনিত্যতা—জীবনের ক্ষণস্থারীড় মাকে অনেক কথা শুনাইয়া শব্দর গৃহত্যাগ করিলেন। এ পর্যাস্ত শব্দরের জীবনে বৈরাগ্যের চেতনাই প্রবল। হৃতরাং শমই স্থায়ীভাব। অবশ্র 'শম' সাধারণ অর্থেই—religious instinct অর্থে।

তারপর গোবিন্দনাথকে গুরুপদে বরণ করা— সেথানেও গুরুত্তি অপেক্ষা আত্ম-তন্ত্ব-বিশ্লেষণে শব্ধর অধিক মগ্প— এথানেও চিত 'ব্রহ্মণি লগ্নঃ'। গুরুর 'কি নাম তোমার' এই প্রশ্লের উত্তরে শব্ধর বলিলেন—'চিদানন্দ শিবময় স্বরূপ আমার' । দ্বিতীয় অন্ধ, প্রথম গর্ডান্ধে মণিকর্ণিকার ঘাটেও শিব-স্থোত্র পাঠ এবং শেষ পর্যান্ত আত্মতন্ত্বে 'তত্ত্বসি' মহাবাক্যে অবস্থান।

ইহার পরেই শহরাচার্য্যের জ্ঞানবীরত্বের অভিযান। প্রথমেই ব্যাসের সহিত তর্ক — অবশু নেপথ্যে। ক্রমে, বৃদ্ধ বৌদ্ধ কাপালিককে কমওলু হইতে জল নিক্ষেপ করিয়া নিশাল করা, মগুনমিশ্রকে তর্কবৃদ্ধে পরাজিত করা—উভয়ভারতীকেও পরাজিত করিতে অমরক রাজার মৃতদেহে প্রবেশ করিয়া কামশাল্পে অভিজ্ঞতা অর্জন করা এবং উভয়ভারতীকে বিনা তর্কে পরাজিত করা—উপ্রতৈরবের সিদ্ধির জক্ত আত্মবলি দিতে স্বীকার করা, তথা উপ্রতিরবকে বধ করা, কাপালিক ক্রকচের হত আভিচারিক ক্রিয়ার মৃদ্ধ, কামাখ্যায় অভিনব শুপ্তকে পরাজিত করা এবং শেবে কাশ্মীরের সারদাপীঠের পণ্ডিতদিগকে পরাজিত করিয়া সারদাপীঠে উপবেশন — এইগুলিই শহরাচার্য্যের মোট কার্য্যবদী—কোনটি জ্ঞানবীরত্বের, কোনটি বা বোগগুভাবের, কোনটি বা দৈবক্ষপার। কিন্তু বড় কথা এই বে, কোন ভর্কমৃদ্ধই করা নাই, মান্ত মৃদ্ধের বর্ণনা ও কলই জানা সায় এবং শহরের

বিশ্ববীরত্ব অহুমানই করিতে হয়। দৈবরুপার স্থলগুলি দুল্ল হইলেও তাহা শহরের যোগপ্রভাবের নিদর্শন হইতে পারে নাই। মাত্র ছই একটি স্থলেই যোগপ্রভার দুল্ল অবস্থায় পাওয়া যায়। এইরূপ অবস্থায় নাটকথানিকে জ্ঞান-বীর-রুসাত্মক বলিবার একটা ঝোঁক আসিতে পারে না কি? কিন্ধু আগিলেও তাহা বলা সঙ্গত না। কারণ কিছু কিছু আগেই উল্লিখিত হইয়াছে এবং বিশেষ কারণ এই যে, নাটকথানিতে বীরত্ব অপেকা শমই প্রধান ভাব হইয়া পড়িয়াছে—আত্মতত্ব বিশ্লেষণ নাটকের আদি-মধ্য-অস্ত ব্যাপিয়া বর্ত্তমান। অবৈততত্ব সেই নাটকের প্রধান রস— অল্প সব সহকারী-মাত্র। অবৈত-তত্ত্ব-রসকে 'শান্ত' ছাড়া আর কিছু বলাচলে না। অত্যর্থব নাটকথানিবে শান্তরসাত্মকই বলা যুক্তিযুক্ত।

#### নাটকের অক্যান্য রস

কে) বাৎসল্য—শাস্ত বা অবৈততত্ত্বের ভাবের পরেই নাটকে এই রস্টির প্রাধান্ত দেখা যায়। শঙ্করাচার্য্যের মাতা বিশিষ্টা এই রসের প্রধান অবলম্বন। স্নেহপরায়ণা মাতার প্রাণবান চরিত্র বহন করেন এই বিশিষ্টা। প্রের জন্ত তাঁহার আতদ্ধ ও ব্যাকুলতা যত তাঁর, তত তাঁরই তাহার স্বলভাষিনী নিক্ষপ্রশার কঠলোচনা। প্রের বিচ্ছেদে তাঁহার মাতৃত্বের কাতর অন্থনর প্রাণস্পদী— আমি বিদায় দেবো তো বলেছি! আব একটিবার দেখে বিদায় দেবো।" তাহার চেতনা কখনও মূর্জায় আচ্ছের, কখনও উন্মন্তপ্রায়।— কখনও মূর্জা, কখনও প্রান্থি বা ভাবসন্মিলন খুবই হালয়স্পদী। তাহার ভূল হয়— শঙ্বরের মা ডাক কাণে আসে।' তখনই মুটিয়া বাহিরে আসেন—'কেরে, আমায় মা বলে ডাকলি! শন্ধর এলি'! বেমন অর তেমনই প্রিয়া থাকে—একটা ভাতও দাতে কাটেন না, কাদিয়া

কাদিরা চক্ষু অরপ্রার—সম্ভানের চিস্তার পাগলিনী! সম্ভান-বিজ্ঞেদ কাতরা মারের এদৃগু বাৎসল্যের চমৎকার আলেখ্য সক্ষেহ নাই। বিতীরতঃ শিউলিনীর মধ্যেও এই রসের আভাস পাওরা যার। জাতিতে ছোট হইলেও সম্ভানের জন্ত ব্যথা এবং ক্ষেহ তাহার সকল মারের মতই বড়। তৃতীরতঃ, ইহারই একটি চমৎকার রূপ পাওরা যার—জগরাথের মধ্যে। শঙ্করকে সে 'ছোট ভাইরের মত' দেখে এবং ঐ দেখা আন্তরিকতার এবং নিষ্ঠার অতুলনীয়। জগরাথ প্রাতন ভৃত্য—কিন্তু শঙ্করের জগাদাদা! এই বন্ধনেই সে একেবারে আবন্ধ। শঙ্করের জন্তা কেনা ভার।

- থে) হাস্তরস—জগরাথ ও মহামারার আলাপে সামান্ত আভাগমাত্র দেখা বায়, তারপর মণিকণিকার ঘাটে, ত্বরাপানমন্ত চণ্ডালদের কথার ভঙ্গিমাতেও হাসি আভাসিত হয়। শহরশিশ্বাদের মধ্যে কেবল গণপতির কথার মধ্যেই এই রসের আভাস পাওয়ং যায়। তৃতীয় আছের দিতীয় গর্ভাছে মণ্ডনমিশ্রের তর্ক-তলয়তার আতিশয়েও সামান্ত একটু রসের তৃষ্টি হইয়াছে। তৃতীয় আছের পঞ্চম গর্ভাছে উপ্রতিরর ও গণপতির কথোপকথনেও এই রস আভাসিত। পঞ্চম আছে অইম গর্ভাছে অভিনব গুপু এই রসের প্রধান শ্রষ্টা। অভিনব গুপুরে অতি-পূর্বীয় উচ্চারণ-ভঙ্গিমাই ('বাঙালে' উচ্চারণ) হাস্থসদের পৃষ্টির উপকরণ হইয়াছে।
- (গ) ভ্রমানক রস— চতুর্থ অন্তের তৃতীয় গর্ভাকে উপ্রতৈরবের আশ্রমে শহর।চার্য্যকে বধ করিবার জন্ম ধড়োগাড়োলনে অতি সামান্ত মাত্রায় আভাসিত। ঐ অক্টেরই ষষ্ঠ গর্ভাক্ষে বিকটাগণের আবির্ভাবে ও গীতে এবং ভূতপ্রেতগণের আবির্ভাবে, নৃত্যগীতে অতি স্থল প্রক্রিয়ার রসটি আভাসিত হইরাছে।

- (খ) বীভৎস রস—বিতীর অধ্বের চতুর্ব গর্ডাধে, প্রাক্তর বৌদাশ্রমে বৃদ্ধ বৌদ্ধ কাপালিক ও শিশুগণের বচনে ও আচরণে সামাক্তমাত্রার আভাসিত। বালকের ক্লপিতের হারা প্রস্তুত হ্ররার কথা—মাতৃহত্তে বালকের বক্ষোবিদারণের কথা— ভ্রন্তগাঞ্চনক।
- (ঙ) **অভূত রুস**—অলৌকিক শক্তি—অতিপ্রাক্কত ঘটনা নাটকে বৃহত্তলে প্রদাশিত হইয়াছে। সেই সব স্থলে বিশ্বয়ভাবই জাপ্তত হয় (অস্ততঃ জাপ্রত করা উদ্দেশ্য)। (অতিপ্রাক্কত ঘটনা 'নাটকে শক্তরাচার্য্য'-অধ্যায়ে বড হরফ দিয়া উল্লিখিত করা হইয়াছে)।
- (চ) করুণ রস—তৃতীয় অংশর তৃতীয় গর্ভাঙ্গে শিউলিনীর (মৃতপুত্রা) শোচনায় করুণের স্পর্শ পাওয়া যায়। তবে রসে পরিণত হর নাই, রসের আভাস মাত্র।

#### নাটকের ভাবপরিমণ্ডল

(>) নাটকের প্রধান ভাব—অবৈভততত্ব। শহরদর্শনের মূল তত্ত্বই অবৈভতত্ব। (২) বিভীয় এবং আহুসলিক ভাব জগতের অনিত্যতা; জীবনের কণ্ডায়িত্ব অর্থাৎ মায়াবাদ এবং জীবনের হুরূপ বিচার। (৩) তৃতীয় জ্ঞানযোগের প্রাধান্ত-খ্যাতি। কর্ম্মের প্রয়োজন জ্ঞানের জ্ঞান্তই। ("সর্বং কর্মাধিলং পার্থ! জ্ঞানে পরিসমাপ্যতে"—গীতা ক্রনীর।) কর্ম্মজন্ত যে স্মর্গলাভ ভাচা নশ্বর কারণজন্ত বন্ধমাত্রই নশ্বর। (৪) স্বরূপ দর্শনেই অনস্তে বিশ্রাম। (৫) ত্রিভাপ জ্ঞালার (ত্রিবিধ ভূ: এ) হন্ত হইতে নিছুতি পাইতে হইলে, শান্তিলাভ করিতে হুইলে বিবেক আশ্রয় করিতে হুইবে (বিবেকখ্যাতি!) এবং শুক্রর রূপা না হুইলে সম্ভব নহে—

ধ্যানমূলং ওরোমূর্ডি পূজামূলং ওরোঃপদম্ মন্ত্রমূলং ওরোবাক্যং মোকমূলং ওরোঃ রূপা।

(৬) জ্ঞানযোগেই বিবেকখ্যাতি সম্ভব। এই জন্ম পদ্ম সন্মাস প্রহণ !' (৭) মারার বন্ধন ছিল্ল করিতে হইলে স্করণ উপলব্ধি করিতে হইবে—উপলব্ধি করিতে হইবে 'চিদানন্দ শিবময় ৰ্কাপ আমার'------'দত্য নিত্য আনন্দ স্বরূপ।' (৮) স্ত্যুকি তর্কবলে প্রতিষ্ঠা করা যায় ? যায় না—"মীমাংসা সম্ভব নরে তর্কবলে কভু' ( তর্কাপ্রতিষ্ঠানাৎ ): 'তর্কযুক্তি শক্তিহীন স্ত্য নিরূপণে'। (৯) তবে তর্কের প্রয়োজন কোথায় ? . 'তর্কবৃদ্ধি নাশ-বেতু তর্ক প্রােজন।' (১০) দর্শন পরস্পার-বিরোধী হইলেও কুতর্কর জনের निরাশ কারণেই দর্শনের প্রয়োজন। (১১) নির্মল হৃদ্যেই স্ত্যের উদয়: 'সত্যমৃতি নাহি হয় দশনে দর্শন'! (১২) 'একজ্ঞানে বহজ্ঞান ক্ষ'পার। (১৩) কিন্তু "একজ্ঞান জন্মিবে কেমনে ? আমা হ'তে প্রিয় আর কি আছে আমার ? পুত্র পরিবার · · · · প্রিয় তাহা আমার वित्र । ‡ बक्कवन्त श्रिप्त मग जामात नमान, क्रिलाल ७ छान, जामि তিনি ভেদ নাহি রহে। প্রিয়জ্ঞানেই এ জ্ঞান জন্মে এক্সসনে।" প্রিয়জ্ঞানেই 'অহং-নাশ' হয়, কুদ্র আমি অসীম হয়। যেই বক্ষজ্ঞান হয় অমনি 'অহম' বিলুপ্ত হইয়া যায়; সোহহং ভাবের উদয় হয়, মন-বৃদ্ধি-অহকার লয় পায়; আত্মজানে অবস্থান ঘটে ( তদা ত্রষ্ট্র: স্বরূপেহবস্থানম্ )। (১৪) এই মহাজ্ঞান সাধন-সপেক। (১৫) সাধন-নিবৃত্তি (সেই জ্জুই সন্ন্যাস শ্রেন্ন)। (১৬) নিবৃত্তিই যদি শ্রেয় হয় তবে কার্য্য করার আবশুকতা কি ? আবশুকত! चाटछ। त्महशाती माटळहे मात्रात चशीन। 'मात्रा कार्ट्या निर्धाण করিছে নিরম্ভর'। (১৭) তবে কার্য্য তুই প্রকার—সং এবং অসং। অসৎ কার্য্য জ্ঞানকে আবৃত করে, আর সংকার্য্য-অমুষ্ঠানে কার্য্য क्य इस । कार्यादमान ना इहेटन बाजब गठिए एक क्य इहेटर

<sup>🖟 ঃ</sup> নামকুককে গিন্নিশ বে কথা বলিয়াছিলেন

না। "কাৰ্ব্যে কাৰ্য্যক্ষ বিনা বন্ধন না যায়"। কারণ "বিভা বা অবিষ্যা মারা উভয়ই শুঝল; স্বৰ্ণলোহ শুঝলের ভেদ যেমতি" ····· উভয়েই वन्तन·। (১৮) প্রারন্ধ বলবান। (১৯) তারপর. বন্ধছাড়া স্বাই তো মায়া। তবে পূজা-ন্তব-যাগযজ্ঞের প্রয়োজন কোপায় ? প্রয়োজন আছে। 'যতদিন দেহ-বৃদ্ধি রহে, পূজান্তব-যাগযজ অতি প্রয়োজন'। মৃক্ত-আত্মারাও পূজারত থাকেন, কারণ সমাধি ব্যতীত দেহবৃদ্ধি যায় না। উপাশ্ত বন্ধতে প্রিয়-জ্ঞান, প্রিয়জ্ঞান হইতে ধ্যানধারণ, খ্যানে ইটমুভি দর্শন, ক্রেম অভেদজান। এই জন্মই দেবদেবী উপাসনার প্রয়োজন। + (२०) তবে भाक्त-বৈঞ্বাদি সম্প্রদায়ের সহিত তর্ক করা কেন १ —এক সম্প্রদাষ বিস্থাদ্ভভরে 'হীনজ্ঞান করে মৃঢ় ভিন্ন সাধকেরে. খাহতারে ভাবে প্রাপ্ত অক্ত সম্প্রদায়'। এই অহতার-মন্ত প্রাপ্তদের সহিতই তর্ক। 'ইট্ট থার প্রিয় নিজসম, তর্কে রহে বিরত সে মহাজন সনে'! (রামকুঞ্চের প্রভাব লক্ষণীয়)। অন্তি ভাতি প্রিয়— এই মহাবাক্যত্ত্রে 'সমুদয় বেদার্থ স্থাপিত।' এই মহাবাক্য স্থাপনের জক্তই তর্ক। (১১) বৈষ্ণববর সেই প্রিয়কে স্বামীর সমান মনে করে, শাক্তরা পদ্মীজ্ঞানে তাঁহাকে ভদ্দনা করে। আসল কর্থা -- "প্রকৃতি-প্রভেদে প্রিয় যে সম্বন্ধ যার, সেইরূপ সম্বন্ধ করে ঈশরের সনে। (২২) যোগ-সাধনারও প্রয়োজন আছে। অভিচার ক্রিয়াদি শাল্প সন্মত বটে. তবে সাধনার বিকৃতি! ষটুপদ্ম ভেদ করাই যোগের মুখ্য উদ্দেশ্য হওয়। উচিত।—বন্ধরক্তেই মুক্তিপথ। •

<sup>‡ (</sup> चटेब्छ्छट्ड भौ (ह्वात · छेगात चत्राण छेगामनात धाराजन )

<sup>\*</sup> বটপয় :--

১। বুলাধার (পার্বেশের কিছু উছে, এট দল) কুঞ্লিনী শক্তির বাসছান

२। चार्विकान (निजनुरन चनविक of पन) वाहनी चकि [ 456 गुक्रीप बहेवा ]

তবে 'যোগমার্গ কর্মবার্গ আদি, বিরচিত সমন্তটিত প্রলোজনে।' কিছ এখনকার মুক্তিপছা—আত্মার বিকাশ, অবিভা-বিনাশ, বৃদ্ধ-জ্ঞানে আত্মদর্শন। স্থতরাং দেখা যাইতেছে—

হিন্দু দর্শনের সার কথা এবং হিন্দু উপাসনার প্রচলিত রীতি অতি স্থানরভাবেই নাটকে অতিব্যক্তি লাভ করিয়াছে। অবশু বিক্কত-উপাসনা-পছতির পরিচয়ও বেশ পাওয়া যায় না এয়ন নছে। ভাবোপস্থাপনা বিষয়ে নাট্যকারের মুখ্য উদ্দেশ্য পূর্ণ হইয়াছে এ বিবয়ে কোন সন্দেহ নাই।

#### সিদ্ধান্ত বা সমালোচনা

শঙ্করাচার্য্যের জীবন অবলম্বন করিয়া নাটক রচনা করা ও ধু সহজ্ঞ ব্যাপার নহে— বলা চলে অতি স্থ-ছংসাধ্য ব্যাপার। ইহার প্রথম ও প্রধান কারণ এই যে শঙ্করাচার্য্য একজন দার্শনিক— একজন অহিতীয় তর্কযোদ্ধা— এক কথায় বলিতে শঙ্করাচার্য্য একজন মনন-সর্ক্ষ ব্যক্তি। তাঁহার জীবনে কর্ম্মহিমা (action) আছে বটে, কিছ সে কর্ম্ম মনের বা বৃদ্ধির। তিনিও একজন বীর, তবে তিনি বলবীর নহেন— বিভাবীর — তর্কবীর। আরো একটা কারণ আছে: শঙ্করাচার্য্য বিশুদ্ধাইছতবাদের যেমন প্রতিষ্ঠাতা তেমনি অক্তান্ত মতবাদের খণ্ডনকারীও। অক্তান্য মতবাদের খণ্ডনই শঙ্করা-চার্য্যের জীবনের বড় কীর্ছি। শঙ্করের শক্তির উপর যথার্থতঃ

<sup>[</sup> ७১१ पृक्तांत्र शत ]

৩। যণিপুর (নাভিস্কো অবছিত ১০টি দল) লাকিনী শক্তি
৪। অনাহত (জুনরে "১২টি দল) কাকিনী শক্তি
৫। বিশুদ্ধ (কচদেশে "১৬টি দল) লীকিনী শক্তি
৬। আজা (জুন্ধো "২টি দল) হাকিনী শক্তি
1। সহস্র দল (যভিচ্ছে "৫০টি গল) শিব শক্তি
শিব সংহিতা এবং বট্টাক্সনিক্সপর্গ শ্রীই প্রেইবা ]

আলোকপাত করিতে হইলে, শহরের প্রকৃত পরিচয় দিতে হইলে দার্শনিক ও তাকিক শহরাচার্য্যকেই দৃশ্য করিয়া তুলিতে হইবে। এই জয়্ম অপরিহার্যারূপে আবশ্যক—শহরদর্শনের পরিজয় ধারণা, নানামত থণ্ডনের জয়্ম শহর পূর্বপক্ষের এবং সিদ্ধান্তপক্ষের যে যে বৃক্তি প্রের্যাণ করিয়াছেন, সেই সকল বৃক্তির স্ফুর্ছ জ্ঞান। এই গুণপনা নাট্যকারের না থাকিলে শহরাচার্য্য বিষয়ে উৎরম্ভ নাটক রচনা করিতে চাওয়া বা যাওয়া অনধিকার চর্চ্চা ছাড়া আর কিছুই নছে। ঐ ধরণের নাটক শহরাচার্য্যর জীবন-কাহিনীর উক্তি-প্রাক্তাভিন্বন্ধে রচিত বর্ণনা হইতে পারে, কিছু সার্থককাম নাটক নিশ্চয়ই নছে।

নাট্যকার গিরিশচন্দ্র সম্বন্ধ এ কথা অনেকথানি সত্য না হইলেও একেবারে মিথ্যাও নহে। শঙ্করদর্শনের মূলতত্ত্ব সম্বন্ধে গিরিশ-চল্লের থারণার পরিমাণ যথেষ্ট, কিন্তু একথাও সত্য যে ব্রহ্মস্ত্র ভাষ্যের শঙ্করের সহিত প্রত্যক্ষ পরিচয় গিরিশচন্দ্রের ছিল না। আর তাহা থাকিলেও নাটকে তাহার প্রমাণ যথেষ্ট নাই। যেখানে শঙ্কর-দর্শনের মূলতত্ত্বর—অর্থাৎ আত্মতত্ত্ব বিশ্লেষণ করা হইয়াছে, তাহা স্থন্দর ও স্পৃষ্ঠ হইয়াছে, কিন্তু যেখানেই ভিরমত খণ্ডনের চেষ্টা করা হইয়াছে, সেথানেই পাশ কাটাইয়া নেপথেয়' চলিয়া বাওয়ার প্রবণতা দেখা দিয়াছে। কেবল মগুন মিশ্লেরই সহিত যাহা একটু তর্কাতকি হইয়াছে, কিন্তু তাহাও শঙ্কর-পরিচায়ক নহে। প্রায় সব তর্কই 'নেপথো' এবং উল্লেখে। সাংখ্য, পাতঞ্চল, ক্রায়, বৈশেষিক, মীমাংসা—সব দর্শনের সিদ্ধান্তকেই শঙ্কর থগুন করিয়াছেন—মাত্র 'উল্লেখে'। তারপর শাক্ত, বৈক্তব, গাণপত, জৈন, বৌদ্ধ প্রকৃতি দর্শনও একই প্রকারে থণ্ডিত হইয়াছে। কেবল বৌদ্ধ কাপালিককে করিয়াছেন 'নিশান্দ্র', তাহাও ক্রপ্রপুর ক্লের ছিটা বিয়া এবং উল্লেখে তির্বাবনে

মারিয়াছেন সনন্দনের মধ্যে নৃসিংহ-মৃতি নারায়ণকে শ্বরণ করিয়া বা করাইয়া। আর 'ক্রেকচ'কে হত্যা করাইয়াছেন ভৈরবের শৃলের আঘাতে। অভিনব গুলের পরাজয় তর্কে নহে— নিজেরই অসতর্ক আভিচারিক ক্রিয়ার হাতে এবং কাশ্মীরের সারদাপীঠের দিক্পাল সদৃশ পণ্ডিতদের পরাজয়ও বর্ণনায় বা উল্লেখে। জনৈক পণ্ডিতের মৃথে শোনা গেল— একে একে বৈশেষিক, নৈয়ায়িক, সৌগত, মীমাংসক প্রভৃতি অন্বিতীয় পণ্ডিতগণ পরাস্ত হইয়া ন্বার ত্যাগ করিয়াছেন, দিগস্বরপন্থী পথরোধ করিলেও—নিশ্চম বিফল।

বোধ হয়, শক্তিহীনতার জয়ই নাট্যকার এইয়প করিয়াছেন

—যৌগিকশক্তি তথা অতিপ্রায়ত ঘটনাকেই বেশী করিয়া আঁকড়াইয়া
ধরিয়াছেন; মননের দীপ্তি স্পষ্ট করিতে না পারায় অতিপ্রায়ত
ঘটনার বাছল্য ঘারা 'action' স্পষ্টর চেষ্টা করিয়াছেন।—

শঙ্করাচার্য্যের জীবনীর অভাব বা অলোকিক ঘটনাময়তা
নাট্যকারকে সাহায্য করিয়াছে মাত্র। অতএব বিষয়টির উপস্থাপনাকে
অতুলনীয় বা পরাকাষ্ঠা বলা চলে না। ইহাই নাটকখানি সম্বন্ধে
প্রথম কথা। কাহিলীয় ও ব্যক্তির অন্তর্নিহিত শক্তি এবং সেই

শক্তির আদর্শ অভিব্যক্তির মাত্রা সম্বন্ধেই এই কথা। এই কথা,
নাটকখানি কি হইতে পারিত বা কি হইলে আশাম্বরূপ হইত, এবং
কি হইয়া উঠে নাই, সেই সম্বন্ধেই কথা। স্থতরাং ইহা লাটকের
বহিরক্রের বা আলিকের আলোচনা নহে, ইহা অন্তরক্রেই আলোচনা

—আদর্শ মৃভিরই আলোচনা। এই আলোচনা নাইকের গঠন
সম্বন্ধীয় আলোচনারই অন্তর্ভুক্ত।

## নাউকের গঠন

👺 এर क्षत्रकर नांहरकत्र गर्छन महरक कथा छेडिरेल्टहं। अरे

ধরণের চরিত-নাটকে দন্ধি-বিভাগ স্থাপাই করিয়া ভোলা বা বজায় ताथा काहिनी-পतिकत्रनात वित्यव मक्तिमकात छेशत्त्रहे निर्धत करत । বিশেষতঃ যেখানে "বিষয়-ঐক্য' থাকে না,---"ব্যক্তিব্ন-ঐক্যই" যেখানে এক্ষাত্র ঐক্য---দেখানে সম্পষ্ট সদ্ধি-বিভাগে কাহিনীকে কল্পনা করা বা বিভক্ত করা খুবই ছঃসাধ্য ব্যাপার। এই নাটকেও সে ক্রটি কম নছে। প্রথমতঃ নাটকখানি অপ্রযোজারণে দীর্ঘ। অভিনয়কালে সময়-সংক্ষেপার্থ একাধিক গর্ভাঙ্ক (মোট ৩৮টির মধ্যে ১১টি—প্রথম অকের ১ম গর্ভাকের শেষভাগ, দ্বিতীয় অকের ৫ম গর্ডাছ, ভূতীয় অঙ্কের ৩য় ও ৫ম, চতুর্থ অঙ্কের ৩য় এবং পঞ্চম অঙ্কে ১ম, ৪র্ব, ৬র্চ, ৮ন, ৯ন ও ১০ন গর্ভাক ) পরিত্যক্ত হইরা পাকে ৷ ত্রুক অতিদীর্ঘতা অভিনয়-কালের হিসাবের দিক দিয়া দে'বাবহ হইলেও নাটকের শৈল্পিক গঠনের সহিত স্বতোবিরোধী নছে। শৈল্পিক গঠনের জুটি প্রধানত: ঐক্যঘটিত কুটি, সন্ধিবিভাগ-ঘটিত ক্রটি—আয়তন-মুবমার ক্রট। কৌতৃহলোদীপক ও সরস ঘটনা বিস্তাদের হারা আয়তন-হুখমার ক্রটি অনেক সময় ঢাকা না হায় এমন নহে. কিছু আরতন-বিশেষজ্ঞের চোখে উহা ধরা না পড়িরা যায় না। বে-কোন মূল্যবান কিছু দিয়া ক্তিপুরণ করা হউক না কেন, ক্রটিকে ক্রটিই বলিতে হইবে, অন্ততঃ যে-পর্যন্ত না বিধান-শাস্ত্র হইতে বিধিটিকে অপসারিত করা হয়।

এই হিসাবেই, শহরাচার্য্যের সন্ধি-বিভাগে ক্রাট ধরা যায়।
গর্জ-সন্ধি বা বিমর্থ সন্ধি বেমন পরিস্ফুট হয় নাই, উপসংহার তেমনি
শক্তিহীল এবং আক্ষিক হইরাছে। এই সকল কার্নেই,
নাটকবানি গঠনের দিক দিয়া বভটা 'নাট্যরূপে কাহিনী' হটয়।
উঠিয়াছে, ভভটা 'কাহিনীর নাট্য-রূপ' হইতে পারে নাই। বেকোন কাহিনীকৈ কবোপকখন-বন্ধে উপস্থাপিত করিলেই "নাটক"

হয় না। "সৃদ্ধি" নাটকের পক্ষে অপরিহার্য্য (সৃদ্ধি পাঁচটিই হটক আর তিনটিই হউক )।

ভারপর ঘটনা-সংস্থান তথা কর্মোদ্দীপনার (action) কথা ধরা যাউক। ঘটনা-সংস্থাপনে নাট্যকার অতিপ্রাক্কতের শরণ বইয়াছেন বেশী। ফলে,নাটকে অতিপ্রাক্তের প্রাত্তর্গাৰ ঘটরাছৈ বলা খাইতে পারে। শঙ্করাচার্ব্যের প্রচলিত জীবনীতে অতিপ্রাক্ত घटेना वा चालोकिक मिक्कित कथा ना चार्ट अमन नरेह, कि নাটকে উহার প্রয়োগ খাতিখ্যা দোবে পরিণত হইরাছে।

#### नार्धेक action

এই সকল ঘটনা দারাই নাট্যকার নাটকে অতি সহজ্ঞ উপায়ে কর্মদীপনা (action) স্ষ্টির চেষ্টা করিয়াছেন এবং স্কৃষ্টি করিছে नकम् इहेब्राष्ट्र । अञ्जिक्षक् घटेनाव याहाता पूर्व आहा ताबिर्यन, खाँशामित कारह कर्य-मीशनात माजा शूबरे यरबंडे हरेरन, किन्ह বাছারা উহাতে বিশাস ছারাইয়া কেলিয়াছেন, ভাঁহাদের কাছে উহার প্রভাব খুব বেশী কার্য্যকরী হইবে না- যাহাকে ঠিক মন বসা বলে তাহাতে ব্যাঘাত ঘটিবেই। তবে ঘটনার আক্ষিকতা ও অসাধারণতা ক্রিয়া-প্রবাহের একতানতা নষ্ট করিয়া চেতনাকে স্চকিত ক্রিয়া ভূলিবেই এবং অক্তঃ সেইটুকু ক্রিয়া স্কলের মধ্যেই সঞ্চারিত হইবে। অতএব বলা বাইতে পারে, বে উপায়ে নাটকের ক্রিয়া-প্রাণতা প্রধানতঃ বন্ধায় রাখা হইয়াছে, তাহা শিরের দিক দিয়া খুব প্রশংসনীয় নছে। চরিত্তের অন্তর্নিহিত ব্যক্তিত্বের ক্রণে ভাবৰক্ষের সংঘাতে এবং পরিছিতির চিন্তাকর্বকতা হইতে যে জিয়া-উদীপনা সঞ্চারিত হয় তাহাই শৈ্মিক বুল্যের किक मित्रा (तभी अनःमार्व। भवताकावा नावेरक अवानकः वाहिरतत

ঘটনা ছারাই চমৎকার স্থান্তর চেষ্টা কর। ছইরাছে এবং সেই কারণেই 'action'কে প্রথমশ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত করা চলে না।

## চরিত্র সৃষ্টি

তারপর—চরিত্র-শৃষ্টির কথা। গিরিশচক্রের চরিত্রে আর আর কিছু থাক আর না থাক-একটি বছর অসদভাব প্রায়ই ঘটে না। সে বস্বটি—অমূভব-তীব্রতা। এই অমূভব-তীব্রতাকেই চরিত্রের প্রাণ-পদ্দন বলা যাইতে পারে। কারণ নিরাবেগ চরিত্র নাটকের পক্ষে-নিজ্ঞাণ। এই শঙ্করাচার্য্য নাটকের চরিত্রস্থালির মধ্যে-সকল চরিত্রই অহভব-তীব্র এ কথা বলা না গেলেও, এইটুকু অন্ততঃ বলা যায় যে অধিকসংখ্যক চরিত্রেই প্রাণধর্ম পাওয়া যায়। ইহাদের ৰ্যধ্যে 'বিশিষ্টা', জগরাথ, মণ্ডন মিশ্র ও শহরাচার্য্য বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। বিশিষ্টার বিচ্ছেদ-ক।তর মাতৃদ্বের ফুরণ, জগল্লাবের সেবাপরায়ণতাঞ্জনিত অহুভব-চাঞ্চল্য, মণ্ডন মিশ্রের শাল্ধ-তক্ষরতা, এবং শঙ্করাচার্য্যের অধৈত-অমুভূতি এবং অধৈত-প্রাণতা বধেষ্ট ভাবোদীপক। অপ্রধান চরিত্রগুলিও একেবারে নিপ্রাণ নছে। কিন্তু কোন চরিত্রেই গভীর ভাবছন্দ্রে সংবর্ষ নাই: একাধিক ব্যক্তিছের পারস্পরিক ছন্তের জটিলতা বা গভীরতা নাই : তবে করেকটি নররূপী দেবতার চরিত্রস্টিতে নাটাকার রূপকংশী চরিত্র স্থানের চমৎকার ক্ষমতা দেখাইয়াছেন। মহামায় চরিত্রটি মহামায়ারই চমৎকার প্রতিনিধি। রূপক চরিত্রের মত ভাছাতে ৰায়া-তত্ত্ব অতি কুন্দরভাবেই আরোণিত হইয়াছে। ভারণর मनिकर्निकात चाटहेत 'ठखान'अ नार्थक स्टि। अहे शतरात क्रमक-ধর্মী চরিত্রসৃষ্টিতে গিরিশচজের দক্ষতা বা**ত্তবিক্ট লক্ষ্মীর।** 

চরিত্রের চাল-চলনে বাচন-ভিক্সায় রূপ ও আরোপের একটি অছুভ সমন্বর দেখা বার। এই ধরণের চরিত্র হইতে যে রস পাওয়া বার তাহা ভাব-সঙ্গতির রস। সেই হিসাবেই চরিত্রগুলি খৃবই রসাক্ষক। একাধারে "রূপে ও আরোপে সত্য" চরিত্র-শৃষ্টি শৃষ্টি-দক্ষতারই নিদর্শন।

## প্রকাশ-শক্তি

'श्रकाम' कथां है वार्शक-चार्य-नमहा मही-कमलारे। रेरात मृद्धा काश्निन-कन्नना, পরিস্থিতি-স্থাপনা, চরিত্র-বিশ্লেষণ বা বিকাশন, ভাৰিক ও বাতিক বিভাস সব কিছুই অক্সভূক ; কিছ বিশেব चार्स श्रकान-मक्ति वनिएक नमारनाहकता शरतन-काव-विद्यांतरक এবং বচন-বিষ্ণাসকেই। ভাব-ধারণা ও ভাব-বিস্তার এক হিসাবে এক বুটে, কিছ ধারণার সহিত বিস্তারের একটু পার্থক্যও আছে। ধারণাটি বধন নানা কল্পনা-ক্রপের মধ্য দিয়া আছপ্রকাশ করে তথনই তাহা 'বিস্তার'—ভাঁহার অন্ত নাম করনা-মহিমা। বচন-বিস্থাস ইহারই একটি বিশেষ পরিণাম, তবে খতত্র বৈশিষ্ট্য না আছে এমন নহে। শহরাচার্ব্য নাটকে 'ভাব-ধারণা' আছে ৰটে, কিছ খাঁটি 'ভাব-বিভার' বলিতে যাহা বুঝার তাহা নাই। স্কুতরাং কল্পনা-মহিমার নাটকখানি তেমন মহিমাখিত নহে। তারপর ৰচন-বিস্থাস-নাট্যকার পাত্রোচিত ভাষা প্রয়োগ করিবার রীতি প্রহণ করিয়াছেন এবং আর কেত্তেই<sup>।</sup> উচিত্য অসুগ রাখিতে সমর্থ হইয়াছেন। কিব ছ'এক ছলে একটু এদিক ওদিকও হইয়া গিরাছে। অভিনৰ ভঙের মূখে পূর্ববনীর ভাষা দিয়া নাট্যকার **চরিত্রটিকে খুবই ববু করিয়া ফেলিয়াছেন—হাভর**সের আলবন हिमाद छाहात वर्ष्ट नावर्षा थाक ना क्न। व्यक्तिक हतिवाहित न्हन-छिन्ना नर्का यथार्थ इत्र नाई। १म चाइत ३म नर्छाएड--**অভিনবের উক্তি —ভাহ ভাহ আমার অভিচারের বলটা ভাহো—** বপলরে জেরে ফেলেচে — সম্পূর্ণ সূষ্ঠু হর নাই। 'জেরে ফেলেচে' পূর্ববঙ্গীর কথ। নহে যশোহরীর ভঙ্গি। পূর্ববঙ্গীর উচ্চারণ— 'बाहेबा। कान्टि।

বাহাই হউক পাত্রোচিত বচন-বিক্লাদের চেষ্টা নাট্যকার কবি ষ্পাসাধ্য করিয়াছেন (এক অভিনব্তপ্ত বড় এবং সাংঘাতিক ব্যতিক্রম)। তারপর, ভাষা অলম্পত না হইলেও, মাধুর্য্য-গ্রণ-ৰক্ষিত নহে। সহজ ভাষায় ভাবোদ্দাপনা করাই নাট্যকারের-প্রকাশ-বৈশিষ্ট্য। তবে একটি বিষয়ে নাট্যকার প্রথম শ্রেণীর দক্ষতা দেখাইয়াছেন-এই বিষয়টি গীত রচনা। মহামায়ার গান সহত্তে ভূত্য জগরাপ যাহা মন্তব্য করিয়াছে তাহার সহিত মতৈক্য বোধ হয় প্রত্যেকেরই—'ভূতুড়ে গানও এমন মিষ্ট হয়' এই মন্তব্যটি त्वाल ज्याना यथार्थ। महामात्रात शान, ठल्डालत्वी महात्त्वानित গান, শিউলিপল্লীর বালকগণের গীত, বালকগণের জীড়া-গীত, বিকটাগণের ও ভূতপ্রেতগণের নৃত্যুগীত পর্যান্ত ভাবে-ভাষায় চিন্তাকর্ষক। (বিকটাগণের এবং ভূতপ্রেতগণের গীতে ও উক্তিতে শেক্সপীররের ভূতত্থেতের প্রভাব আছে )। পারোচিত হান্কা ভাবার ভারি ভারি ভাব প্রকাশ করা সহজ ব্যাপার নহে। এই বিবরে नाह्यकाद्वत मक्का, वना हता, अकृतनीय। अक्रियान अक्रियोन পরিচয় এই সকল গীতাদির মধ্যে যথেষ্ট পরিমাণেই আছে।

#### উপসংহার

নাটকথানির পরিপাটি বিশ্লেষণের পরে, স্বদান্তক ক্ষট হিসাবে উহার বৃল্য নির্দারণ করিতে বাইরা আমরা এই সিদ্ধান্তেই পৌছিতে পারি যে, নাটকথানির গঠন-ক্রটি, বিষয়ের আদর্শ উপস্থাপনার ত্রুটি এবং অস্তবিধ ত্রুটি আছে সন্দেহ নাই, কিন্তু তাহা **সংস্থে नार्वेकथानि मृन्याना। भवत्रमर्गत्नत्र मृन्छञ्चारिक এ**वश শহরাচার্ব্যের জীবনের ঘটনাকে শহরাচার্ব্যের চরিত্তের মাধ্যমে সরসভাবে অভিব্যক্ত করার যে মূল্য, সে মূল্য নাটকথানির যথেষ্ট चाह्। चछ्यव नाठेकशानि चार्तमन-मक्तिर्छ यूव इर्कन् नहर। वाम मिएक इटेरन।

# ব্যাসকৃত মহাভারতে ভীম্মকথা

[ আদিপর্কে—৯৬—১০৫;
সভাপর্কে—৩৮, ৪০, ৪২, ৪৪, ৬৯, ৭৩;
বনপর্কে—২৮২;
বিরাটপর্কে—২৮, ৫২, ৬৪;
উন্যোগপর্কে—৪৯, ৬২, ১২৫, ১২৬, ১৩৮, ১৫৫, ১৬৭, ১৭২—১৯৫,
ভীন্নপর্কে—৪৩, ৫২, ৫৮, ৫৯, ৬০, ৬৭, ৮০, ৬৭, ৯৭, ৯৮, ১০৪,
১০৭, ১০৮, ১০৯, ১১৫, ১১৮, ১১৯, ১২১, ২২২;
শাস্তিপর্কে—৩৭, ৪৭, ৭৫, ১০৪, ১৮১, ২৭২০০০০]

## শান্তত্য-পঙ্গা কথা

ইক্ষাকুবংশে মহাভিষ নামে এক ( সত্যবাক্ ও সত্যবিক্রম ) রাজা ছিলেন। সহল অথমেধ এবং শত রাজস্য যক্ত করিয়া তিনি ইস্তকে ছুই করিয়া অর্কো অধিকার লাভ করিয়াছিলেন। একদিন দেবগণ ব্রহ্মার উপাসনার জন্ত সন্মিলিত হইলে রাজ্যবিগণের সহিত মহাভিষও সেধানে আসন প্রহণ করিয়া উপাসনায় অংশ প্রহণ করিবার সৌভাগ্য লাভ করিয়াছিলেন। এমন সময় সেধানে গলা প্রবেশ করিলেন। বার্তাড়নায় গলার দেহবাস খলিত হইল এবং তাহা দেখিয়া দেবগণ অধার্থ হইলেন, কিন্তু মহাভিষ 'অশক্ষো দৃইবার্দীন্'। ব্রহ্মা এইরপ ব্যবহার দেখিয়া রাজ্যবি মহাভিষকে অভিশাপ দিলেন— "জাতো মর্জ্যের পুনর্লোকানবাল্যাসি" এবং গলাও—"সা তে বৈ

মান্থবে লোকে বিপ্রিয়াণ্যচরিয়াত।" ইছার পর রাজ্ববি রাজা প্রভীপকে পিতারূপে প্রহণ করিতে ইচ্ছা করিলেন। (প্রতীপং রোচয়ামাস পিতরং ভূরিতেজ্বসম্)। ওদিকে গঙ্গাও তাঁছাকে মনে মনে ধ্যান করিতে করিতে প্রত্যাবর্ত্তন করিলেন। পথে যাইতে ঘাইতে নষ্ট-রূপ বস্থুগকে দেখিয়া, অবস্থার কার্মণ জিজ্ঞাসা করিলেন। বস্থুগণ কহিলেন—"শপ্তাঃ স্মো বৈ মহানদি! বন্ধবাদী বৃশিষ্টের অভিশাপ—

> যত্মাত্মে বসবো জহুর্গাং বৈ দোখ্বীং স্থবালধিন্ তত্মাৎ সর্বেজনিয়ন্তি মাজুবেরু ন সংশয়"।

> > ( ३३ व्यशाय, व्यानिशर्स )

বহুগণ গঙ্গার নিকট প্রার্থনা জানাইলেন-

"স্বান্ধাহ্নী ভূদা কজ প্তান্ বহন ভূবি"।

( ৯৬ व्यशात्र, व्यामिशर्का )

গন্ধা বলিলেন—"মর্জ্যে তোমাদের কর্তা হইবেন কে? উত্তরে বস্থগণ কহিলেন—"প্রতীপের পুত্র শাস্তম্বই যোগ্য ব্যক্তি"!

গলাও এই কথা সমর্থন করিলেন এবং কহিলেন—'তোমাদের ক্ষমাত্রই কলে নিক্ষেপ করিব, কিছ তাঁহাকে একটি পুত্র দিতেই হইবে। তখন বস্থাগ উত্তর করিলেন—আমাদের প্রত্যেকের দক্তি হইতে একটি পুত্র ক্ষম গ্রহণ করিবে সেই পুত্রটিই তাঁহার থাকিবে'; কিছ "ন সম্পংশুতি মর্জ্যের পুনত্ত ডু সন্তুতিঃ।" এইরূপ স্বন্ধ করিয়া গলা ও বস্থাগ প্রস্থান করিলেন।

মুগরাশীল রাজা শাস্তম্থ একদিন মৃগ অবেষণ করিতে করিতে গলার তটলেশে উপস্থিত হইলেন এবং সেবানে—'দদর্শ পরসাং

 <sup>্</sup>ৰাভত্ন, প্ৰতীপের পুত্ৰ—অভিশব্ধ বহাছিব ;

শ্রিষ্ণ'। সেই দিব্যাভরণভূষিত নারী-মৃতি দেখিরা শাস্ত্র রোমহর্ষ হইল এবং চকু হারা রূপ অবিরাম পান করিরাও তাঁহার ভৃতি হইল না। শেষে রাজা তাঁহাকে কহিলেন—'দেবী, দানবী, গর্মমী, অঞ্চরা, যক্ষী, পর্য়গী বা মাছ্যী যাহাই হওনা কেন, শোভনে, ভূমি আমার ভার্যা হও।' গঙ্গা সন্মত হইলেন, তবে সর্ত্ত করিলেন,

- यर जू क्र्यामहः ताकन्। ७७: वा यनि वा इ७७म्।

ন তথাররিতব্যাহান্দি ন বক্তব্যা তথাহপ্রিয়ম্।—
রাজা শাস্তম সব সর্বাহ্ মানিয়া লইলেন এবং গলা মাম্মী মৃতি পরিপ্রাহ্
করিয়া রাজার সহবর্তিনী হইলেন। কালক্রমে বস্থাণ জন্মগ্রহণ
করিলেন এবং গলাও নিয়ম মত একে একে জলে নিক্ষেপ করিলেন।
ভাষ্টম পুত্র জন্মগ্রহণ করিলে রাজা তুঃখার্ত চিত্তে কহিলেন—

—মা বধীঃ কল্প কাসীতি কিং হিনৎসি স্তালিতি পুত্রাদ্বি! স্থমহৎ পাপং সম্প্রাপ্তং তে স্থাহিতম্। গঙ্গা নিজে পারচয় দিলেন এবং বলিলেন—'আমি চলিলাম, এই পুত্র তোমার থাকিল'। (পুত্রং পাহি মহাব্রতম্) এই বলিয়া গঙ্গা কুমারকে লইয়া অস্তবিত ইইলেন।—

এতদাখ্যায় সা দেবী তবৈবাস্তর্থীয়ত।
আদায় চ কুমারং তং জগামাথ যথোলিতম্। (৯৮—আদি)
এই ঘটনার অনেককাল পরে, রাজা শাস্তম্ একদিন মৃগয়া করিতে
করিতে গলাতীরে উপস্থিত হইলেন এবং দেখিলেন যে চালদর্শন
একটি কুমার শরসদ্ধানে গলাপ্রবাহকে নিরুদ্ধ করিয়া দাড়াইয়া আছে।
শাস্তম্প তাহাকে চিনিতে পারিলেন না, কিছ কুমার—"স ভু তং
পিতরং দৃষ্টা মোহয়ায়াস মায়য়া" এবং সহসা অন্তর্হিত হইল। রাজা
তবন গলাকে প্রেটিকে দেখাইতে অন্তর্হার করিলেন। গলা প্রেক্টে

সক্ষণাশ্ববিদ হইরাছে! বশিষ্ঠের নিকট হইতে এ বেদ অধ্যয়ন করিরাছে। উপনার মত শাশ্বক্ষ! যত শাশ্ব আছে সবই ইহাতে প্রতিষ্ঠিত। শশ্ববিভার এ জামদগ্য (তব পুত্রে মহাবাহো সালোপাকঃ মহান্থনি। খবিঃ পরৈবনাগ্ধন্যা জামদগ্যঃ প্রতাপবান্)। 'এই বীরপুত্রকে ভূমি গৃহে লইয়া যাও।' গঙ্গার বাক্যে প্রীত হইয়া শাশুমু প্রকে লইয়া রাজধানীতে প্রত্যাবর্ত্তন করিলেন এবং দেববৃতকে যৌবরাজ্যে অভিবিক্ত করিলেন।

#### সভ্যবতী প্রসঙ্গ

এইভাবে চারি বংসর অতীত হইলে, রাজা শাস্তম্থ একদা 'বমুনা'নদীর তটদেশস্থ এক বনপ্রদেশে বিচরণ করিতে করিতে
অনির্দেশ্য এক উন্তম গন্ধ আত্মাণ করিলেন। সেই গন্ধ অন্থসরণ
করিয়া চারিদিক অন্থসন্ধান করিতে করিতে—দদর্শ তদা কস্তাং
দাশানাং দেবরূপিণীম্। রাজা তাঁহার পরিচয় লইলেন এবং—"স
গন্ধা পিতরং তক্তা বরয়ামাস তাং তদা"। দাশরাজ সমভ্যর্থনা করিয়া
কহিলেন—একটি সর্দ্ধে কন্তা আমি দিতে পারি; "অত্যাং জারেত
যঃ পুরঃ স রাজা পৃথিবীপতে। স্বদূর্জমভিষেক্তব্যো নাজাং কশ্চন
পার্থিব।" রাজা শাস্তম্থ এই সর্দ্ধ পালন করিতে সক্ষম হইলেন না।
হন্তিনাপুরে আসিলেন, কিন্তু কন্তার চিন্তাদাহে তাঁহার সমন্ত দেহমন দশ্ধ হইতে লাগিল।

দেবত্রত পিতার দৈছ লক্ষ্য করিয়া পিতাকে একদিন বলিলেন—
"পিতা! সর্ব্বত্রই আপনার স্থমকল, অথচ আপনি ছঃখিত এবং সর্ব্বদাই
কি. বেন খ্যান করেন। আপনি বিবর্ণ ও রুশ হইয়া পড়িয়াছেন।
আপনার খ্যাধির কারণ আমাকে বলুন।" দেবত্রতের কথা ভনিয়া
শা্ত্রস্থ যদিলেন—"সভাই আমি চিন্তাকুল। তুমি আমার একমাত্র

পূন। অগতের অনিত্যতার কথা ভাবিয়া বড়ই উবিয়—কারণ কথাকিং তা পাদের। বিপত্তে নাজি নঃ কুলম্'—তোমার কোনরূপ বিপত্তি ঘটিলে আমার বংশ থাকিবে না। অবশু ভূমি একাই একশত পূত্র হইতে শ্রেষ্ঠ। তবু শাস্ত্রের বিধি—এক পূত্রত্ব—অনপতত্ত কলাং নহিত্তি বোড়শীম্। এই সব কথা ভাবিয়াই আমি চিস্তাকুল।"

পিতার মুখের কথা শুনিয়া দেববাত পিতার মনের কথাও বুঝিয়া কেলিলেন এবং তথনই বৃদ্ধ অমাত্যদের নিকটে যাইয়া ভিতরকার ব্যাপার শুনিয়া লাশরাজার সমীপে যাইয়া লাশরাজকভাকে প্রার্থনাঃ করিলেন।

দাশরাক্ত যথোচিত অভ্যর্থনা করিয়া এবং শাক্তম্ব নানারূপ প্রশংসা করিয়া কছিলেন—"এ প্রস্তাব খুবই আনন্দদায়ক, তবে কন্তার পিতা ছিসাবে কয়েকটি কথা বলিতে চাহি।—সপত্মতা দোব বড় বলবান্। আর তোমার মত ব্যক্তি যাহার সপত্ম, সে গন্ধব বা অস্থ্য যাহাই হউক না কেন, তাহার আর নিস্তার নাই। ইহাই এক্সলে বড় বিচার্য্য বিষয়।" দাশরাক্ষের অভিপ্রায় বুঝিয়া দেবব্রত প্রতিক্ষা

'বোহন্তাং জনিয়তে পুত্রঃ স নো রাজা ভবিয়তি।' দাশরাজ এই প্রতিজ্ঞা শুনিয়া দেবব্রতকে প্রশংসা করিলেন, কিন্তু কছাদান সহজে মত দিলেন না। আরো একটা 'কিন্তু' তুলিলেন—'তবাপত্যং ভবেদ মং ভূ তত্র নঃ সংশরো মহান্'—কিন্তু তুমি না হয় সিংহাসন দাবী করিবে না, কিন্তু তোমার পুত্ররা দাবী করিবে না এ নিশ্চয়তা কোধার ?

দাশরাজের মনোভিপ্রার বৃঝিতে পারিয়া ভীয় পুনরার প্রতিজ্ঞা করিলেন—"অন্ত প্রভৃতি মে দাশ! ব্রহ্মচর্ব্যং ভবিকৃতি।"—আজ হইতে আমি চিরব্রহ্মচারী হইলাম। এই ভীবণ প্রতিজ্ঞা প্রবণ করিয়া দেব-অভ্যরাগণ ও রাজ্বিরা পুশ্বটি করিছে লাগিলেন এবং নাম রাখিলেন—ভীম। তখন দেবত্রত সভ্যবতীকে কহিলেন— "মাতা! রখে আরোহণ করুন। নিজ গৃহে চলুন।" এইভাবে দেবত্রত সভ্যবতীকে আনিয়া পিতার নিকট নিবেদন করিলেন। পিতা সমস্ত সংবাদ শুনিয়া বিশ্বিত হইলেন এবং পুত্রকে ইচ্ছামৃত্যু দান করিলেন। (১০০ অধ্যায়—আদিপর্ব্ব )।

কিছুকাল মধ্যেই সত্যবতীর গর্ভে চিত্রাঙ্গন ও বিচিত্রবীর্ধ্য নামে ছই পুত্র জন্মগ্রহণ করিল। কিন্তু শাস্তম্থ অধিককাল পুত্রদের মুখ দেখিতে পারিলেন না। কালের ডাক পড়িতেই তিনি চলিয়া গেলেন। তখন ভীন্ন চিত্রাঙ্গনকে সিংহাসনে বসাইয়া সত্যবতীর মতামুসারে রাজ্যশাসন করিতে লাগিলেন। চিত্রাঙ্গনও অকাল মৃত্যুর মুখে পড়িলেন—গন্ধর্করাজের সঙ্গে যুদ্ধ করিতে যাইয়া। ভীন্ম বালক বিচিত্রবীর্ধ্যকে সিংহাসনে অধিষ্ঠিত করিলেন এবং মাতার নির্দেশ অমুসারে রাজ্যধর্ম পালন করিতে লাগিলেন।

## কাশীরাজ কন্তা কাহিনী

বিচিত্রবীর্ধ্য যৌবনে পদার্পণ করিলে ভীন্ন প্রাতার বিবাহ দিতে ইচ্ছা করিলেন। তথনই তিনি তুনিলেন যে, কাশীরাঞ্জের তিন কঞা বরংবরা হইতে ইচ্ছা করিয়াছে। মাতার অন্থমতি লইয়া ভীন্ন সম্ম্র হইয়া বারানসী গমন করিলেন এবং সভায় সমবেত রাজগুবর্গকে ও কঞাজরকে দর্শন করিলেন। ভীন্নকে একাকী এবং বয়েয়র্ক্ক দেখিয়া কঞাজর— "অপাজামস্ত তাঃ সর্ব্বা বৃদ্ধইত্যেব চিন্তরা"। ক্রিরগণও হাসিয়া হাসিয়া বলিহত লাগিলেন—"ভীন্ন তানা বায় পরম বর্দ্ধালা। বৃদ্ধ হইয়াছে—তবু কি নির্বন্ধ। ভীন্ন বন্ধচারী—ইহা মিধ্যা কথা।"

নাজভবর্নের পরিহাসবাক্য শুনিয়া ভীয় কুর হইয়া উঠিবেন এবং

শভীষ্ট্র বাং কন্তা চরয়ামান তাঃ প্রভূ।" কন্তাদিগকে রণে ভূলিয়া লইয়া ভীষ্ম উপস্থিত ক্ষান্ত্রিরদের বৃদ্ধে আহ্বান করিলেন। ভূমূল রুদ্ধ বাধিয়া গেল। কিন্তু—'ল ধনুংবি ধ্বজাগ্রানি বর্ত্মাণি চ শিরাংসি চ। বিচ্ছেল সমরে ভীষ্মঃ শতণোহ সহপ্রশাং।' শেষ পর্যন্ত মহাবাহ শাব্দরাজ রণে যোগ দিলেন। কিন্তু ভয়ংকর বৃদ্ধ করিয়াও, শাব্দরাজ পরাজিত হইলেন। ভীষ্ম কাশীরাজকন্তাসহ হতিনাপুরে ফিরিয়া আসিলেন এবং প্রাভা বিচিত্রবীর্যাকে কন্তা সমর্পণ করিলেন।

বিবাহের আয়োজন হইতেই জ্যেষ্ঠা কল্পা অস্থা নিবেদন করিলেন
— 'আমি শাস্থরাজকেই মনে মনে পতিত্বে বরণ করিয়াছি— আর
আমার পিতার কামনাও তাহাই।' অস্থার মনের কথা ওনিয়া ভীয়
অস্থাকে শাস্থরাজের নিকটে পাঠাইয়া দিলেন এবং অস্থিকা এবং
অস্থালিকাকে বিচিত্রবীর্য্যের সহিত বিবাহ দিলেন। (১০০ অধ্যায়—
আদিপর্ব্ব)।

কিন্ত শাৰ্রাজ অহাকে গ্রহণ করিলেন না—অধিকন্ত নানারপ বাক্যে পীড়ন করিলেন। অহা অনেকবার অহুনর করিলেন, কিন্তু শাৰ্রাজ অটল থাকিয়াই বার বার তাহাকে প্রত্যাথান করিলেন এবং—"গচ্ছ গচ্ছেতি তাং শাৰুঃ প্নঃপুনরভাবত"। শোকে কোড়ে কাঁদিতে কাঁদিতে অহা প্রস্থান করিলেন ( ১৭৪ অধ্যার, উল্ভোগপর্ম )। অহা লক্ষার পিড়-ভবনে ফিরিয়া গেলেন না। তাহার মনে চিন্তা উঠিল—আমার এই অবস্থার জন্ত কে দায়ী ?—আমি নিজে ? না তীন্ন ? অথবা মৃত্ পিতা ? ধিক্ আমাকে, ধিক্ তীন্নে, ধিক পিতাকে, ধিক্ শাৰ্রাজকে। তবে—ভীন্নই এই অবস্থার মৃত কারণ—'অনমুক্তান্ত ভূ মৃথং ভীন্নঃ শান্তন বো মম'।—প্রতিশোধ আমাকে লইতেই হইবে—

'না ভীরে প্রতিকর্ত্তব্যমহং পঞ্চামি সাম্প্রতম্। ভূপসা বা যুধা বাপি ছংগ হেছুঃ সঃ যে মতঃ।' এইরপ সন্ধর লইরা অবা এক আশ্রমে প্রবেশ করিলেন এবং সেধানেই রাজিবাপন করিলেন। সেই আশ্রমে শৈধাবতা নামে বৃদ্ধ তপদ্দী ছিলেন। তিনি অবার কাহিনী শুনিরা বড়ই দরার্দু চিন্ত হুইলেন এবং তাহাকে যথাসাধ্য সাহাব্য করিতে, প্রতিশ্রুত হুইলেন। আশ্রমের কেহ বলিলেন—"পিতার নিকট পাঠাইরা দেওরা স্মীচীন"; কেহ বলিলেন—'শাব্দপতির নিকট লইরা যাইরা জাহাকে প্রহণ করিতে সন্মত করাই উচিত।" কেহ বলিলেন—'না তাহা অহুচিত, কারণ আগেই শাব্দপতি প্রত্যাধ্যান করিরাহেন।' শেব পর্যান্ত প্রায় সকলেই পিতার নিকট প্রেরণ করাই সমীচীন মনে করিলেন। কিছু অবা তপশ্র্ব্যা ছাড়া আর কিছুই করিতে সন্মত হুইল না। এই সময় এক রাশ্রমি সেই আশ্রমে উপস্থিত হুইরা ও সব বুতার শুনিরা অহাকে আশ্রের দিলেন এবং বলিলেন—

"গচ্ছ দৰ্চনাল্ৰামং কামদন্তাং তপস্থিনম্। রামক্তে স্থম্ছদ্যুঃখং শোককৈবাপনেয়তি॥"

মহেক্স পর্কতে রামের আশ্রম। আমার কথা তাঁছাকে বলিলে
নিশ্চরই তিনি তোমার উপকার করিবেন। তথনই রামের শিশ্ব
অক্কতরণ সেথানে উপছিত হইলেন। আশ্রমবাসিগণের মূথে সব
বৃজান্ত গুনিরা অক্কতরণ জীল্পকেই দোনী বলিয়া অভিবৃক্ত করিলেন
এবং বলিলেন—"তত্থাৎ প্রতিক্রিয়া বৃক্তা ভীল্পে কারমিড্রং তব"।
অহারও সেই কামনা। অক্কতরণের সহিত অহা রামের আশ্রমে
গোলেন। রামের কাছে অহা কানিয়া কানিয়া তাঁছার কাহিনী বর্ণনা
করিলেন এবং বার বার অঞ্বোধ করিলেন—"আহি ভীল্পং মহাবাহো
বধা বৃত্তং প্রক্রর।" রাম কহিলেন—'আমি বন্ধনিগণের হেডু ছাড়া
অক্ত কোন হেডুতে অল্প ধারণ করিতে চাহি না। শাস্ত বা ভীল্প
আমার কথাতেই বন্ধীকৃত হইবে। অত্পর শোক পরিছার কর।'

चर कहिरान—'প্রাভূ! আমার এক কামনা—ভীন্নকে আপনি পরাভূত করুন'। তারপর, রাম অহাকে নইরা ভীল্লের নিকট পমন করিলেন এবং উঃহাকে গ্রহণ করিতে আদেশ করিলেন। কিছু ভীল্ল গ্রহণ করিলেন না।

কলে রামের সহিত ভীল্পের ভূমুল বৃদ্ধ। প্রথমতঃ বাক্, এবং শেষে প্রকৃত বৃদ্ধই বাধিয়া গেল। রামকে ভীল্প বিদ্যাভিলেন—"আপনি আনেকবার ক্ষত্তিয়াদের পরাভূত করিয়াছেন সত্যা, কিছ তথন ভীল্প ক্ষর্যাঞ্চণ করে নাই। আপনার সে দর্শ আমি চূর্ণ করিব।" কুলকেজে উভয়পক্ষই প্রেক্তত হইল। গঙ্গাদেবী উভয়কেই বিরত করিতে চেষ্টা করিলেন, কিছু বিশেষ ফল হইল না।

ভীয় রামকে ভূমিষ্ঠ দেখিয়। বলিলেন—'আপনি সশস্ত্র এবং রণস্থ হইরা বুদ্ধে আগমন করন। অলোকিক শক্তিবলৈ রাম রণ রুদ্ধাদি ভূমণে ভূমিত হইলেন। বৃদ্ধ বাধিয়া গেল—ভীমণ বৃদ্ধ। গলাদেনীকে পর্যান্ত একবার আসিতে হইল—ভীমকে রক্ষা করিবার জন্তা। ওদিকে রামকে রক্ষা করিবার জন্ত অমদন্মিকেও হস্তক্ষেপ করিতে হইল। দেব-দেববিদের এবং গলার অন্থরোধে রাম নির্ভ কইলেন। ভীমকে রাম কহিলেন—

"ৰুৎসমো নান্তি লোকেহন্দিন্ ক্ষত্ৰিয় পৃথিবীচর।"

( ১৮१ चशाब, छेन्ट्यां )

তথন রাম অবাকে কহিলেন—"ভূমি স্বচক্ষেই দেখিলে—আমি
যথাসাধ্য যুদ্ধ করিয়াও ভীয়কে পরাজিত করিতে পারিলাম না,
অভএব—যথেষ্ঠং গম্যতাং ভল্লে কিম্প্রছা করোমি তে।" অবা
বিলায় লইলেন এবং তপস্তায় আন্ধনিয়োগ করিলেন। বাদশবর্ধ
অতি-মান্ত্রব তপস্তা করিয়া অবা কামচারিণী হইয়া উঠিলেন এবং
'কুটলা' নামে এক নদী হইয়া কিছুকাল অবস্থান করিলেন। পরে

শিবের তপ্তা করিলে শিব তুট হইলেন এবং ভীন্ন-পরাক্ষরের প্রতিশ্রুতি দিলেন। তিনি বলিলেন—

> "হনিবাসি রণে ভীমাং প্রুমদ্বাক্ষ লক্ষ্যাসে। শ্বরিব্যামি চ তৎ সর্বাং দেহমন্তাং গতা সভী॥ ক্রপনত কুলে জাতা ভবিষ্যসি মহারণ।"

"ভবিষ্যামি পুমান্ পশ্চাৎ কন্মাচিৎ কাল প্র্য্যায়াৎ" এই প্রক্রিশতি পাইয়া অধা কার্চ-চিতার প্রাণ বিসর্জন দিল। ( অধা—নিখণ্ডী )

## সভাপৰ্বে ভীম

বৃষিষ্ঠিরের যজ্ঞসভায় 'প্রধান অর্থ্য ব্যক্তি কে' বৃষিষ্ঠিরের এই প্রশ্নের উত্তরে ভীন্ন ক্রফের নাম করিতেই শিশুপালপ্রমুখ রাজগণ তীব্র প্রতিবাদ ও ক্রফনিন্দা করিতে লাগিলেন। ভীন্নকেও ছাড়িয়া দিলেন না। বৃষিষ্ঠির শিশুপালকে অনেকবার অন্থনয় করিলেন, কিছেকোন কল হইল না। তথন ভীন্ন ক্রফের প্রশংসা করিলেন, তথা প্রমাণ করিলেন— ক্রফেই সর্কাপেক্ষা যোগ্যতম। 'শিশুপাল তবু নিরস্ত হইলেন না। তথন ভীন্ন শিশুপালের জন্মকথা বিবৃত্ত করিলেন এবং সমাগত রাজবৃন্দকে জানাইলেন— সোহহং ন গণয়া ম্যেতাংল্পেনাপি নরাধিপান্"। নরাধিপগণ ভীবণ ক্রম হইয়া পড়িলেন। কিছু ভীন্ন শান্ত গান্তীর্য্য কহিলেন—

"পশুৰদ্বাতনং বা মে দহনং বা কটায়িনা। ক্ৰিয়তাং মূৰ্দ্ধি বো জন্তং ময়েদং সকলং পদম্"॥ ভারপর—বুদ্ধ এবং শ্রীকৃষ্ণ কভূ কি শিশুপাল বধ।

বুৰিটিবের রাজ্যর যজের ঘটা দেখিরা হুর্ব্যোধন সন্ধানে ক্ষুন্তিত লাগিলেন। পিতার কাছে কোত জানাইলেন। ক্ষুদ্ পিতা প্রথমে প্রেকে নির্দ্ধ করিতে কেই। করিয়েন। কিছ ছুর্ব্যোগ্রহ সালব্য — শকুনি ভাষা নিলেন—ছুড্জেন্দ্রীড়ার পাঞ্চনের সর্বান্ত করা একমাজ পথ এবং অমোদ উপার। নিরুপার গ্রহাট্র বিদ্ধান্ত পাঠাইলেন ব্ধিন্তিরাদিকে আমরণ জানাইতে। ঘূড়জ্বীড়া আর্ছ্র হইল, বারবার ব্ধিন্তির পরাজিত হইতে লাগিলেন—শেষ পর্বান্ত জৌপদীকে পণ রাখা ছইল। সে বারেও মুধিন্তির পরাজিত। সভারধায় ছংখাসন জৌপদীকে উপস্থিত করিলেন—কর্ণের পরামর্শে বৃত্তাহরণের চেটা হইল। জৌপদী বিলাপ করিলেন—মর্বান্তিক, তেজবীও বটে। ভীর মুখ না খুলিয়া পারিলেন না—

জৌপদীকে বলিলেন—ধর্ম্বের তদ্ধ রড় ছুক্তের।—

"বলচাংশ্চ যথা ধর্ম্মং লোকে পঞ্চতি পুরুষঃ।

স ধর্মো ধর্ম্মবেলায়াং ভবত্যভিছ্তঃ পরঃ॥

ন বিবেক্তমুক্ত তে প্রশ্নমিমং শক্রোমি নিশ্চরাৎ।

স্ক্ষমান গছনমাচচ কার্যপ্রাস্ত চ প্রেরবাৎ,"

শীঘ্রই কুরুগণ বিনষ্ট , হইবে। তোমার এই ছ্রবন্থা, বোধহুর, ধর্মেরই অভিপ্রেত। (ধর্মনোয়বেক্সসে)। ছুমি ক্লিত কি অভিত এ বিষয়ে যুধিন্তিরই বড় প্রমাণ।

## বনপর্কে ও বিরাটপর্কে ভীম

গন্ধবদের সহিত বুদ্ধে দুর্ব্যোধনাদি পরাজিত ও বলী হইরাইছিলেন। পাশুবরা তাঁহাদের মুক্ত করিয়া প্রাণ বাঁচাইরাছিলেন। এই সময়েই তীক্ষ ধৃতরাষ্ট্রপ্রদের কহিলেন— "আমি পুর্বেই তোমাদের মানা করিয়াছিলাম। শক্ররা তোমাদের পরাজিত ওঁ বলী করিল; শেবে পাশুবরা তোমাদের মুক্ত করিল। ইহাতেওঁ

ভৌমাদের লক্ষা হর না। তোমাদের সকলেরই বিক্রম প্রদর্শিত ইইরাছে। ছর্শ্বতি কর্ণের বিক্রম ও আক্ষালনও বেশ দেখা গেল। কর্ণ পাশুবদের পারের যোগ্যও না। এই কারণেই আমি সন্ধির কথা বলিরাছি—এখনও বলি। সন্ধি ছাড়া বংশ রক্ষার কোনও উপায়ই নাই। (বনপর্ব্ধ)

কীচক-বধের সংবাদ শ্রবণ করিয়া ছুর্ব্যোধন প্রভৃতি উদ্বিগ্ন ইইলেন এবং সন্দেহ করিলেন—পাগুবরা নিশ্চরই জীবিত আছে। তীয় নিশ্চিত সিদ্ধান্ত জানাইলেন—পাগুবরা ধর্মপরায়ণ এবং স্থনীতিবিদ্, অতএব তাহাদের বিনাশ অসম্ভব। শেব পর্যান্ত বিরাটের গোধন হরণের প্রভাব গৃহীত হইল। (আশ্চর্ব্যের বিষয়) ঐীয়াপ্ত বেগাগদান করিলেন। বিরাটরাজ্যে বিরাট বৃদ্ধ হইল। ভীয়া প্রমুখ সকলেই পরাজ্যিত হইয়া ফিরিয়া আসিলেন। (বিরাট পর্ব্ব)

## উদ্যোগপর্বের ভীন্স

ভীম নরনারায়ণের মাহাদ্য কীর্ত্তন করিলে কর্ণ ভীমকে ঠেল দিরা কথা কহিলেন—আন্দালনও করিলেন—"অহংছি পাণ্ডবান্ দর্বান্ হনিয়ামি রণে ছিতান্।" কর্ণের এই কথা শুনিরা ভীম গুতরাইকে বলিলেন—'যে কথা শুনিলে, ইহার এক কলাও পূর্ণ হইবে না। এই ছুর্নতি স্তপুত্রের জন্তই চুর্ব্যোগনের আজ এই অবস্থা। গন্ধবিবৃদ্ধে এবং খোষযাত্রায় ষধন তোমার পুত্রগণ পরাজিত হইয়া পলায়ন করিয়াছিল, তখন এই মহাবীর কর্ণ, যিনি এখন বাঁডের মত চীৎকার করিভেটুছন ( য ইলানীং বুবায়তে )—কৌধায় ছিলেন ? ইহাদের সব কুথাই মিখ্যা, —ভারপর সমস্ব পাশুবগণের বীর্য্যহিমা কীর্জন করিলে গুতরাই খুব অহুতাপ করিতে লাগিলেন। ছুর্ব্যায়নকে

ভিনি উপদেশ দিতে চেটা করিলেন। কিন্ত ছর্ব্যোধন আন্ধরাবার মাতিয়া উঠিলেম—

শিরা বৃদ্ধিঃ পরং তেন্দো বীর্ব্যবন্ধ পরমং মম।
পরা বিদ্ধা পরে। যোগো মম তেন্ডো বিশিব্যত্ত ॥
পিতামহন্দ ত্রোণন্দ রূপঃ শল্যঃ শল্কথা।
শাস্ত্রেরু যথ প্রকানস্কি সর্বাং তাদারি বিদ্ধাতে ॥
"

কর্ণও খুব উৎসাহ যোগাইলেন — আবার ঘোষণাও করিলেন—
'আমি পিতামহ থাকিতে যুদ্ধে অস্ত্র ধরিব না'। এই বলিয়া কর্প প্রেছান
করিলে ভীম্ম হাসিয়া কহিলেন—'গুত্তপুত্র সভ্যপ্রতিজ্ঞ, সন্দেহ নাই।
কিন্তু কাহার নিকট হইতে তিনি এই বুদ্ধের ভার গ্রহণ করিবেন ?
আমি শক্রপক্ষের সহস্র অযুত যোদ্ধাকে নিজেই নিহত করিব।"

( শ্রীক্ষের দ্তরতেশ ক্রুসভায় গমন ) এবং সেই প্রসঙ্গেই ইংগর পর,—ভূর্ব্যোধনের প্রতি ভীত্মের উপদেশবাক্য ( অধ্যায়—১২৫, ১২৬, ১৩৮ ) ইত্যাদি।

তারপর ভীম সেনাপতিপদে বৃত হইলেন। রথাতিরণ সংখ্যানে কর্ণকে অর্দ্ধরণী গণনা করায় কর্ণের সহিত ভীম্মের কলহ বাধিল। (১১৭ অধ্যায়)। শেবে ভীম কর্তৃক অবোপাধ্যান বর্ণনা (১৭২-১৯৪)।

## ভীম্বপর্কে ভীম

বুদারত হইল। ক্রমে ভীরের সহিত অর্ক্ত্নের শক্তিপরীকা আরত হইল। বুদ্ধের ভীরভার হুর্ব্যোধন সম্বন্ধ হইতে পারিলেন না। ভীরের নিকট উপন্থিত হইরা ঐকান্তিকভার সহিত বুদ্ধ করিবার প্রভাব করিলেন। ভীর ভীবণভাবে বুদ্ধ করিছে আরত করিলেন। অর্ক্ত্নকে রক্ষা করিতে প্রীকৃষ্ণকে পর্ব্যন্ধ চক্রপ্রহণ করিতে হইল। ভীর কৃষ্ণকৈ স্বোধন করিয়া কহিলেন—

"এছেবি দেবেশ লগরিবান নমোহছতে মাধন চক্রপাণে। প্রসন্থ নাং পাতর লোকনাথ রখোভযাৎ নর্মনরগ্য সংখ্যে। দ্যা হতভাপি নমাত ক্ষমঃ প্রেরঃ পরন্দিরিছ চৈব লোকে। সভাবিতোহশান্ধকর্ফিনাথ লোকৈছিভিন্তার ভবার্ডিবানাং।" —ভর্কন শ্রীরফাকে বাধা দিলে রক্ষ ফিরিয়া গেলেন।

ভীন্ন ঘোরতর যুদ্ধ করিছে লাগিলেন। প্রতিদিন লক্ষ্ লাক্ষ্ ঘোরাই ভালার হাতে প্রাণ হারাইতে লাগিল। বুধিন্ধির শোকসকর হইরা ক্ষকে ভীন্ধবধের উপার নির্দ্ধারণ করিতে বলিলেন। শেব পর্যক্ত ছির হইল—জীরের নিকটেই উপার জিজ্ঞালা করা উচিত। ভীন্ধ উপার বলিরা দিলেন—শিখণ্ডী সন্মুখে আগিলেই তিনি আন্ধ ভ্যাগ করিবেন। বলাকালে শিখণ্ডীকে সন্মুখে রাখিরা আর্ক্রন বুদ্ধক্তে প্রবেশ করিলেন। ভীন্ন আন্ধ ত্যাগ করিলেন। বাণে বাণে ভীন্মের দেহ আক্রাদিত হইরা গেল। ভীন্ম ভূপতিত হইলেন—চারিদিকে হাহাকার উঠিল। কুরু-পাণ্ডব সকলেই শোকার্জচিত্তে ভাঁহাকে থিরিয়া গাঁডাইলেন। ভীন্ন সকলকেই বাক্যে অভ্যর্থনা করিলেন—পরে কহিলেন 'আমার শির ঝুলিরা আছে—উপাধানের ব্যবস্থা কর।' রাজগণ মৃত্ব উপাধান আনরন করিলে ভীন্ন হাসিয়া কহিলেন—

'নৈতানি বীর শয়াস্থ যুক্তরপানি পার্থিবাঃ।'

তথন অর্জুনকে কহিলেন—'ধনঞ্জর আমার মাধাটা ঝুলিরা আছে— উপযুক্ত উপাধানের ব্যবহা কর।' অর্জুন বাগদারা উপাধান করিয়া দিলেন। পিপাসার্ভ তীল কল চাহিলেন। রাজপণ অগন্ধি কল আনিয়া দিলেন। তীল এবারেও হালিয়া অর্জুনকে কল দিছে বলিলেন। অর্জুন বাণ-দারা জল তুলিরা জীল্পকে পান করাইলেন। সেবে তীল কুর্ব্যোধনকে পাওবের সহিত নন্ধি ক্রিডে কহিলেন, কিছ কোন কল হবল লা। একে একে বক্তবেই স্কল্পনে প্রহান প্রস্থান ক্রিলেম।

তীন্ন স্থির হইয়া রণশব্যার শান্তিত। একাকী। ধীরে ধীরে প্রবেশ করিলেন কর্ণ। ভীল্লের ঐরপ অবস্থা দেখিয়া কর্ণ অঞ্চনেত্রে ভাষার भारत्रत छेभत्र माना शांनित्मन धर्वः कहित्मनं—'८६ कृक्टखर्ड! जाभनि याशांदक दकानमिनरे जाम टाटिश मिट्सन नारे चामि त्मरे ताटश्य। চক্ষ উন্মীলিত করিয়া ভীন্ন চারিদিকে চাছিলেন এবং রাঞ্গণকে मतिया गारेट निर्देश मिलन: भरत कहिलन "अम अम वृद्ध अम প্রিয়! ভূমি রাধের নও, ভূমি কৌৰেয়! তোমার প্রতি আমার কোন বেৰ নাই। এইরূপ মৃত্যুর জন্মই তোমাকে আমি পরুৰ বাক্য বলিয়াছি। পাওবরা তোমার ভাই। ভূমি তাহাদের সহিত यिनिত इ%-- वहे आयात है छ। ।" कर्ग प्रविनास कहितन-'आयि জানি, আমি স্তত্ত নহি। কিছু ছুর্য্যোধনের ধন-এশ্বর্য ভোগ করিয়া ভাঁছাকে ত্যাগ করা উচিত নছে। আর—ন চ শকামবলটুং देवत्रायाज्य ज्ञानांक्रणम-धनश्चायत माक्र जामि युक्त कतिवरे जात-প্রীত মনেই করিব।' তথন ভীম বলিলেন—"তবে তাহাই কর। रकाश्हीन हहेश निकासভारित युक्त करा। **छाहा हहे**रलहे-काखशर्व-ক্সিতান লোকানবাঞ্যসি ন সংশয়। কৰ্ণ, আমিও বৃদ্ধ প্রশমের যথাসাধ্য চেষ্টা করিয়াছি. কিন্তু বন্ধ করিতে পারি নাই।" তারপর কৰ্ব কাঁদিতে কাঁদিতে প্ৰস্থান করিলেন।

### শান্তিপর্কে ভীম

व्यश्नांत्र-०१, ४१--१८, ५७८, ५४२ ।

- " वन-जीम लामरमा.
- " ৪৭—ভীশ্বকৃত কৃষ্ণন্তব,
- " ৭৫--ব্ৰিটিরের প্রতি ভীমোপদেশ,
- " ১৩৪--- जीट्याभटनम.
- " >৮>-- वृशिष्ठिदंतं टांट्स कींट्संत छेखंत,
- " २48--- 3

# কাশীদাসী মহাভারতে ভীম্ব

### শান্তমু ও গঙ্গা

ইক্।কুনন্দন মহাভিষ সহত্র অশ্বনেধ যক্ত এবং প্রচ্র দানবিরা অত্ন কীজির অধিকারী হইরাছিলেন। একদিন প্রকার
সভার দেবগণের এবং মুনিগণের সহিত তিনি সমান কাসনে
বিসরাছিলেন, এমন সময় গঙ্গাদেবী আসিয়া সেখানে উপস্থিত
হইলেন। গঙ্গার দিকে মহাভিদ মুগ্ধ দৃষ্টিতে চাহিতে গঙ্গাও দৃষ্টি
কিরাইতে পারিলেন না। ফলে—

"দোহার দেখিরা দৃষ্টি কহে প্রজাপতি
মোর লোকে আসি রাজা করিলা অনীতি।
বন্ধলোকে আসি কর মহয়-আচার
মর্প্ত্যে জন্ম লরে ভোগ কর পুনর্কার।"
মহাভিয়কে সোমবংশে জন্ম গ্রহণ করিতে হইল—রাজা প্রতীপের
পুত্ররূপে। প্রতীপ-পুত্রই শাস্তয়।

ওদিকে, গলাও মর্ত্ত্যে জন্ম লইতে অপ্রসর হইবেন, পথে দেখিলেন—অষ্টবস্থ বিরস বদনে দণ্ডায়মান। কারণ জিজ্ঞাসা করিয়া গলা জানিতে পারিলেন—অষ্টবস্থও একই শাপে অভিশপ্ত, বশিষ্টের অভিশাপে—নবজন্ম লইতে হইবে। বস্থগণ গলাকে অন্মরোধ করিলেন—

"আমা স্বাকার তুমি হও গ্রেকারিণী

ব্যুমাত্র ভাগাইয়া মিও তব নীরে

পলা রাজী হইলেন এবং কুরুবংশের প্রভীপ রাজার রূপগুণে প্রীত হইরা—'দক্ষিণ উরুতে গিয়া বসিল রাজার' এবং বলিলেন— "ভোষারে ভজিত্ব আমি হও মোর পতি।" রাজা প্রভীপ যুক্তি দিলেন—দক্ষিণ উরুতে যে বসে সে প্রবধৃই হইতে পারিবে—বধু নহে। গলা নিরম্ভ হইলেন এবং অলীকার করিলেন—"বরিব ভোষার পুরেন—…"

তারপর—"হস্তিনা নগরে রাজা শাস্তম্ হইল।" এবং একদিন
মুগয়া করিতে জাহ্মবীর তটে গেলেন এবং একা একা ভ্রমণ করিতে
লাগিলেন। সেখানেই গঙ্গার সহিত তাঁহার দেখা এবং আল্লনিবেদন—'তোমাতে মজিল মন হও মোর নারী।'

शका এই मर्ख ताकि इंदरनन-

'আপন ইচ্ছায় আমি করিব যে কাছ আমারে নিষেধনা করিব। মহারাজ।'

এবং রাজা গঙ্গাকে লইয়া ছন্তিনায় প্রত্যাবর্ত্তন করিলেন। একে একে বস্থাণ গঙ্গার গর্ভে জন্ম গ্রহণ করিতে লাগিলেন এবং জন্মের পরেই গঙ্গা

জিলেতে ভূবিয়া মর পুত্রপ্রতি বলে।

এক তুই তিন চারি পাঁচ ছয় সাত।

তারপর— একে একে গঙ্গাদেবী করিল নিপাত।

পুত্রশোকে শাস্কয়র দহে কলেবর।"

অইম কুমার জন্ম গ্রহণ করিলে গলা যথন পুত্রকে লইর। গলার কেলিতে অপ্রসর হইলেন, শাস্তম নিরমভঙ্গ না করিয়। পারিলেন না। 'কুছা হইরা নরপতি গলা প্রতি বলে—'পাবাণ শরীর তোর বড়ই নির্দর' এবং 'এত বলি কোলে নিল আপন তনর।' গলা আছ-পরিচর এবং বন্ধগণের শাপের বিবরণ গুনাইয়। বিলার চাহিলেন এবং বলিলেন—

শোরের বিহনে পুত্র ছংখিত হইবে

সে কারণে মম সহ তব পুত্র যাবৈ।

পালন করিয়া স্বত যৌবন সঞ্চারে

তোমারে আনিয়া দিব কত দিনান্তরে।

ই বলিয়াই গলা অন্তর্হিত হইলেন এবং "কাঁদিতে ব

এই विषयां शका चंडांहिंछ हटेलन এবং "कैंगिए कांगिए ताजा राज विज्ञान"।

কৈছুকাল পরে, রাজা একদিন মৃগয়া করিতে বাইয়া "এক রথে ভাগীরখী-তীরে" া আচছিতে গলাকে এক এক বীরকৈ দেখিলেন। শাস্তমুকে দেখিয়াই বীর গলার মধ্যে মিলাইয়া গেল—রাজাও চিস্তিত ও বিষণ্ণ চিস্তে সেখানে বসিয়া রহিলেন। গলাসদয় হইয়া সপুত্র উপস্থিত হইলেন এবং পুত্রের পরিচর দিলেন —

"দেবপ্রত নাম ধরে তনর তোমার।
এ পুরের গুণ রাজা না বার কথনে।
অন্ত্র-শক্ষ শিক্ষা কৈল বশিঠের স্থানে।।
দেবগুরু দৈত্যগুরু সম শাল্পে জ্ঞান
অন্ত্র বিভা জানে ভুগুরামের সমান।"

ওভকণে দেবত্রত যুবরাত হইলেন।

দাশরাজকন্তা দেবব্রতকে যৌবরাজ্যে অভিবিক্ত করিয়া রাজা শাব্তহ

'বছন্দে মুগয়া করি এমে নববীর একদিন গেল রাজা বমুনার তীর।—'

কালিলীর তীরে মৃগ অংখবণ করিতে করিতে রাজা এক 'শ্লগরু' পাইলেন এবং আলোদিত হইরা গর অন্নর্গন করিরা—"আচ্ছিতে নৌকা,জনে দেখিল ব্বতী"। রাজা পর্যা প্রন্তী ক্রাকে দেখিরাই বৃত্তি শ্রীলেন এক্স পরিচর্গ লইরা কানিলেন বে, কন্তাটি দাল রাজার ছবিতা। তারপরেই—

### <sup>4</sup>কন্তার বছনে রাজ: গেল **ক্ষি**গতি যথার কন্তার পিতা দাশের বস্তি।

কাশ রাজা আদর আপ্যারন করিরা আগমন হেডু জিজ্ঞাসা করিতেই রাজা বলিলেন—'তোমার যে কক্তা আছে মোরে কর দান'। দাশ রাজা রাজোচিত সতর্কতার সহিত নিবেদন করিলেন—'স্ত্যু কর ধর্মপদ্মী করিবে কঞ্জার'। আর—

> 'আমার কঞ্চার ষেই হইবে কুমার সেই জনে দিবে ভূমি রাজ্য অধিকার।'

এই সত্যে রাজা বন্ধ ছইতে পারিলেন না— 'উটিয়া নূপতি দেশে করিল গমন'। কিছু দাশকস্তাকে রাজা কিছুতেই ভূলিতে পারিলেন না—'অফুকণ চিত্তে রাজা নছে বিশ্বরণ' এবং 'কস্তার ভাবন। ভাবি রহে মনোছংগে।'

পিতাকে ছ্লিচন্তিত ও ছংখিত দেখিয়া দেবত্রত একদিন কারণ জিল্লাগা করিলেন। পুত্রের জিল্লাগা ভানিয়া রাজা অতি কৌশলে একারিক পুত্রের প্রেয়েজন দেখাইয়া বিবাহের ইজ্ঞাটি বাজ্ঞ করিলেন—'এক পুত্র পুত্র নহে বংশের কারণ'। পিতার উত্তর ভানিয়া দেবত্রত বিজ্ঞ মন্ত্রিগণের নিক্ষট গোলেন এবং ভিতরের সংবাদ সব ভানিলেন—'নাহি দিলা সেই কল্লা ভোমার কারণ'। তৎক্রণাৎ দেবত্রত রবে চড়িয়া দাশ রাজার সমীপে উপস্থিত হইলেন এবং প্রভাব করিলেন "আমার জনকে ভূমি কল্লা দেহ দাম"। দাশরাজ লাত্রয় বংশগোরব ও রূপগুণ স্বন্ধে অনেক কথা বলিয়া কৌশলে স্পৃত্তি উত্থাপন করিলেন ই

"কক্সা দান করিলে শাক্তম নরবরে। বৈরাদন প্রজ্ঞানিত হইবে বে পরে। ভোষা হেন পুত্র বার বাক্টের ভাজন ৩৪৬ নাটা সাহিত্যের আলোচনা ও নাটক বিচার

ভার কি উচিত পুনঃ পদ্মীর প্রহণ।
তোমার মহিমা বত বিখ্যাত সংসারে
ভোমার কোধেতে ইন্স-আদি দেব ডরে।"

দেবত্রত দাশরাজের বক্তব্য সহজেই অমুমান করিতে পারিলেন এবং প্রতিক্ষা করিলেন—

> "পিতার বিবাহ হেডু করি অঙ্গীকার আজি হৈতে রাজ্যে মম নাহি অধিকার। তোমার কম্ভার গর্ডে যে হবে কুমার হস্তিনা নগরে তার হবে রাজ্যভার।"

দাশর কা সবিনরে 'পাছে হল্ব করিবে তোমার পুত্রগণ' এই বলির:
'কিম্ব' কুলিলেন: দেবপ্রতও পিছাইলেন না—

"তোমার অর্থেতে আমি করি অঙ্গীকার বিবাহ না করিব এ প্রতিজ্ঞা আমার।"

এই অন্ধীকার শ্রবণে সকলেই বিশ্বিত হইল। চারিদিকে ধন্ত ধন্ত শব্দ উঠিল, পুম্পাবৃষ্টি হইতে লাগিল। দেবগণ ডাকিয়া বলিলেন, 'শুরুজর কর্দ্ধ কৈলা তীক্ষ তব নাম'। কৈবর্জরাজ সন্দেহশৃত্ত মনে সভাবতীকে দেবপ্রতের হল্তে ক্তন্ত করিলেন। দেবপ্রত সত্যবতীকে সাদর সম্ভাবণ করিলেন—"নিজ গৃহে চল মাতা চড় আসি রখে।" হল্তিমা নগরে আসিয়া দেবপ্রত পিতার গোচরে সত্যবতীকে অর্পণ করিলেন। শাস্তম্ পরম বিশ্বিত! পুরুকে বর দিলেন "ইচ্ছামৃত্যু হবে ভূমি আমার বচনে।"

এই শ্রুটনার কিছুকাল পরে সভাবতীর গর্ভে চিঞালদ নাম্বে প্রথম পুত্র জন্ম প্রহণ করিল এবং বিভীন পুত্র হইল 'বিচিত্রবীর্যা'। কিন্তু কিছুকাল মধ্যেই শান্তমুকে ভৌতিক কলেবর ভ্যাগ করিছে হইল এবং এই শিশুদের পালনের ভার পঞ্জিল ভীলের উপর। ভীল ৰভিতাৰক-রূপে রাজ্য পালন করিতে লাগিলেন। ক্রমে শিশু ছইটির বরস বাড়িতে লাগিল। এই সমরেই চিত্রাক্ষ গর্জ্ব-রাজের সহিত বুদ্ধে মৃত্যুমুখে পতিত হইলেন। ফলে, বিচিত্রবীর্য্য সিংহাসনে আরোহণ করিলেন।

## কাশীরাজ্যের স্বয়ন্বর

এই সময়ে কাশীরাক্ষ তিন কল্পার ক্ষা স্বয়ংবর সভার আয়োকন করেন। এই সংবাদ গুনিয়াই তীম্ম কাশীরাজ্যে উপস্থিত হইলেন এবং সভার ভিতর যাইয়া বলিলেন—

> 'আমার বটন গুন কাশীর ঈখর। আমার অঞ্জ আছে শাস্তম নন্দন তার হেছু তব কল্পা করিছ বরণ।'

এই বলিয়া তিন কক্সাকে রথে চড়াইতেই তুমুল বৃদ্ধ বাধিয়া গেল। বেশী যুদ্ধ হইল শাৰ্ষের সহিত।

> হৈন্তিনী কারণে যেন ক্রোধে হস্তিবর গাইয়া আইল তেন শাব্ব নূপবর।'

কিছ শেষ পর্যান্ত 'পলাইয়া বায় শাব্দ ভূমে বহি কাট।' কন্ত।
লইয়া ভীম হস্তিনাপুরে গেলেন। বিচিত্রবীর্য্যের বিবাহের উল্ফোগ
হইলা। কন্তাত্রেরের মধ্যে অহা শাব্দের প্রতি অহুরক্ত ভিলেন।
ভীম্মের নিকট অহা মনের কথা বলিল—

"সভামধ্যে দেখিয়া সকল রাজগণে শাৰেরে বরিতে আমি করিরাছি মনে। পিতার সম্বতি স্থাছে দিবেন শাৰেরে আমার বিবাহ দেহ আনিয়া ভাঁহারে।"

অবার নিবেদন গুনিরা জীম জাঁহাকে ত্যাগ করিলের। প্রধা শাবের

কাছে ফিরিরা গেলেন। কিন্তু শান্ত অধাকে প্রহণ করিলেন না; তাড়াইরা দিলেন। অবা কাদিরা আসিরা তীর্মকে জানাইল—
"ভূষি বলে দিলে তাই শান্ত তেরাগিল।" কিন্তু তীর্ম থার্মের বিচারে অবাকে প্রহণ করিতে অবীকার করিলেন। অবা ক্রোধে অরিশর্মা হইরা চলিরা গেল "প্রতিহিংসা সাধিবারে সম্বর্জ করিয়া।" অবা সোজাহুজি জমদর্মি-হত পরশুরামের অরণ লইল এবং সর্ক কথা জানাইরা প্রতিকার প্রার্থনা করিল। ক্রকুলান্তক বীর তীমকে তাকিরা বলিলেন, অবাকে বিবাহ কর। তীম্ম নিজ প্রতিকার কথা অরণ করাইরা দিলেও, রামের ক্রোধ প্রশমিত করিতে পারিলেন না। যোরতর বৃদ্ধ বাধিয়া গেল। "কেহ না লজ্বিল সত্যা, বাধিল সমর"। শেব পর্যন্ত—

'ভূষ্ট হয়ে জামদগ্য অন্ত তেয়াগিল

বীরত্ব বাধানি আসি ভীত্মে আলিদিল।'

রাম অধাকে বলিলেন 'বাহ কল্পা নিজস্থানে বিধি তোমা বাম।' এই কথা শুনিরা অধা পরম হৃঃধিত হইল এবং অগ্নিকুও প্রস্তুত করিরা ভীন্ন বধের সঙ্কর লইরা অগ্নিতে প্রবেশ করিল।

এদিকে অকালেই অপুত্রক অবস্থায় বিচিত্রবীর্ধ্য বন্ধারোগে মারা গেলেন । সভাবতী বংশরকার জক্ত ভীমের কাছে আবেদন করিলেন, "পুত্র জন্মাইরা কর বংশের রক্ষণ"। ভীম মাতা সভাবতীকে বলিলেন—

> শ্বামার প্রতিজ্ঞা মাতা জানহ আপনে প্রতিজ্ঞা করেছি পূর্বে তোমার কারণে। ব্রিজুবনে কেছ যদি দের অধিকার তথাপি না লব রাজ্য গত্য অলীকার। মাবৎ শরীরে খোর আছ্রি প্রাণ না ছবিদ রামা গত্য করে বোর জান।

ভখন ভীন্ন এক উপায় ছিন্ন করিলেন। বেন্নালের নারাই বংশ রক্ষার ব্যবহা করিলেন। এই ব্যবহার ফলেই গুড়রাই পাপুর জন্ম হইল এবং বিছরও জন্ম প্রহণ করিলেন। "ডিন প্রে ভীন্ন বীর করেন পালন। নানা আন্ত্র শন্ধ বিভা কুন্নান পঠন।" বিবাহের বন্ধস হইতেই ভীন্ন বহুবংশীর স্থবল নামক রাজার কাছে দৃত পাঠাইলেন এবং গুড়রাট্রের জন্ম পানারীকে প্রার্থনা করিলেন। স্থবল ভীন্মের ভরে জন্ম হেলেন্ন সহিত কন্সার বিবাহ দিলেন। পাপুর বিবাহের কন্সও পাত্রী চাই। ক্লফের পিতামহ 'শ্র' কুন্তীভোজ নুপভিকে বে কন্সান্তি দান করিয়াছিলেন, সেই কন্সান্তির অন্ধংবর হইল। পূথা পাপুকে বরণ করিয়া উন্নসিত হইলেন। ইহার পরেই 'বংশ বৃদ্ধি হেছু আন বিবাহ কারণে' ভীন্ম মলরাজ সমীপে উপন্থিত হইয়া শল্যের ভগিনী মালীকে পাপুর জন্ম প্রোর্থনাঃ করিলেন। যথাকালেই বিবাহ নিশান্ন হইল। এই সময় পাপুক্ দিপ্রিজন্ম বহির্নত হইয়া অগণিত ধনরত্ব ও অনুল মালামহিলা। লইমা ফিরিলেন। এই কারণে—

'পাশ্বর প্রতি বড় প্রীত গঙ্গার নন্দন। আশীর্কাদ করি করে মন্তক চুদন॥'

কিছ পাঞ্ 'যতেক আনিল জব্য খতরাষ্ট্র দিল'। তারপর ভীম বিছরের বিবাচ দিলেন দেবক রাজার কলা 'পরাশরী'র সহিত।

কালজনে কৃষ্টীর গর্ডে দৈন-নিরোগে বুধিটির-ভীম-কর্জন এবং মাল্রীর গর্ডে দকুল-সহদেব জন্ম গ্রহণ করিল এবং গালারীও শতপুজের জননী হইলেন। পাঙ্ অকালে বল-জনেশে মৃত্যুমূণে পভিত হইলে— পঞ্চ শণ্ডবের লালন-পাল্যের ভার বৃদ্ধ জীয়ের উপরেই পঞ্চিল। •

এদিকে ছব্যোধন ভীষণ কৰাখিত হইয়া গাঞ্চদিগকে অগসায়িত করিতে চেটা করিতে দাখিলেন গ্রন্থাট্রক বেহাক হইয়া বড়বলে বোগ দিলেন—পাওবদের বারণাবতে পাঠাইবার ব্যবস্থা করিলেন—
ক্রুগৃহে পোড়াইরা মারিবার আরোজন ব্যর্থ হইল—ক্রোপনীর
বর্ষর সভার রাজভবর্গকে পাওবরা পরাজিত করিলেন। বুডরাই
চিন্তিত হইরা মন্ত্রণা সভা ডাকিলেন। এই সভার ভীত্ব স্পৃষ্ট কবা
খনাইলেন—

'কি বৃদ্ধি হইল তোমার না জানি কারণ বারণাবতেতে পাঠাইলা প্রেগণ; না জানি তথায় কি কৈল প্রোচন জতুগৃহে দম কৈল বলে সর্বজন। জিত্বন জুড়ি মম্ অকীতি হইল, আপনি থাকিয়া ভীয় এতেক করিল। বদবধি জতুগৃহ হইল লাহন তোমাদিগে নাহি চাহি মেলিয়া নয়ন।'

ভীম নির্দেশ দিলেন—"কর পাঙ্পুত্রপণ সংক্ষতে মিলন" 'অর্চরাঞ্চা দিরা কর পাগুবেরে বশ'। ভীম-ক্রোণ-বিচ্ন প্রভৃতির পরামর্শে শৃতরাষ্ট্র পাগুবদের আনিতে বিচ্নুরকে প্রোরণ করিলেন এবং পাগুব-গণকে খাগুবপ্রক্ষে রাজ্য ভাপন করিতে দিলেন।

### সভাপর্কে ভীম্ব

ইক্সপ্রে বৃথিটির রাজস্ম যজ করিলেন। তীমার্জুনাদি আতৃগণ দিখিতরে বহির্গত হইয়া সমত নৃপতিদের পরাজিত করিলেন। তীম্মও আমরণে ইক্সপ্রেহে আসিয়া যজের তত্ত্বাবধান করিতে লাগিলেন। যক্ত শেব হাইলু দক্ষিণা-দানের পর্বা। তীম্ম বৃথিটিরকে বলিলেন—

> বৈষ্কুর হইতে আইল রাজগণে। শহর হইল পূর্ব তোকার ভবনে।

## नवाकारत शृका कत विविध विधारन ॥

শ্রেষ্ঠ জন জানি আগে পৃজহ প্রথমে।
বৃথিটির সহদেবকে ব্যরণ করিতেই সহদেব অর্যাপার হতে লইরা
সন্থ্যে দাঁড়াইলেনা বৃথিটির পিতামহকে জিজ্ঞাসা করিলেন—
'কাহাকে পৃজিব আগে প্রেষ্ঠ কেবা কহ'। ভীন্ন বলিলেন—'রবিত বংশে বিক্-অবতার, সর্ব্ব আগে অর্য্য দেহ চরণে তাঁহার…… ভার অঞ্চে অর্য্য পান্ন হেন নাহি আর' এই কণা বলিতেই জলন্ত অনলে ত্বতাহতি পড়িল। ভীন্নকে চেদিরাজ এক পাশ হইতে গালি আরম্ভ করিলেন। ভীন্নও শান্ত ও গল্পীর উত্তর দিলেন এবং শিক্তপালের জন্ম-বিবরণ শুনাইলেন। শিক্তপাল আরো চটিয়া পোলেন এবং শেষ পর্যান্ত ক্ষেব্র হক্তেই প্রাণ হারাইলেন।

এই ব্যাপারে, ছুর্ব্যোধন ঈর্বানলে জালিয়া-পুড়িয়া মরিতে লাগিলেন। অন্ধ পিতার কাছে দ্যুত-ক্রীড়ার বারা পাওবদের সর্বাহ্ব হরণ করিবার প্রস্তাব করিলেন। সেহান্ধ র্তরাষ্ট্র প্রথমে অস্মত হইলেও, শেষ পর্যান্থ অন্থমতি দিলেন। বিছর ইক্সপ্রাহ্র বিশ্বর বিহর সব কথা জানাইলেন। বুর্ধিটির বিলিনেন— বৃতরাষ্ট্রের আজ্ঞা গুরুজাজ্ঞা। অধিকন্ধ ক্ষত্রিয়ের ধর্ম দ্যুতে কিংবা ধুন্ধে আবাহন করিলে আবাহন প্রহণ করা—

"বিশেষে আমার সত্য প্রতিজ্ঞা বচন। দ্যুতে কিংবা বুদ্ধে আমি না ফিরি কখন।"

পাশা ধেলিরা ব্ধিন্তির সর্বাহ্ণ হারাইলেন—ক্রৌপলীকে পর্বান্ত পণ রাখিয়া হারাইলেন। হঃশাসন কেশাকর্বণ করিয়া ক্রৌপলীকে সভান্তরে লইয়া আসিল। ভীন্ন—ধান্ত্রিক, অধোমুখ। ক্রৌপলী ভীন্তকে দেখিয়া বলিলেন— "এই ভীশ্ব জোণ দেখ আছেন নভাতে। ধান্মিক এ ছুই বড় প্যাত পুনিবীতে॥" ভীশ্ব উত্তর দিলেন—"কহিতে না পারি আমি ইহার বিধান। ধর্ম কৃশ্ব বিচারিয়া কহিতে প্রমাণ॥ অন্ত ত্তব্যে অক্টের নাহিক অধিকার।

অক্ত জব্যে অক্টের নাহিক অধিকার। জব্য মধ্যে গণ্য হয় ভার্ব্যা কিবা আর॥

রাজ্য দেশ ধন জন সব যদি ঘার বৃথিটির মূপে নাহি মিপ্যা বাছিরার ॥ হারিল বলিয়া মূপে বলিয়াছে বাণী: কি কহি ইহার বিধি কিছু নাহি জানি॥"

-- जीय এই कथा विषया है निः भन्न तहिरानन ।

### ম্যান্য পর্বে ভীম

পাশুবগণ বনে চলিয়া গেলেন। প্রজ্ঞারা— ভীম্ম জ্রোণ রুপাচার্য্য বিচ্নের প্রতি ধিকার ও ভিরস্কার করে নানা জাতি। (বনপর্ক ১

বিরাট রাজার গৃহে পাগুবরা এক বংসর অজ্ঞাতবাস করিরা ছিলেন। এই বংসর শেবে, কৌরবগণ বিরাটের গো-খন হরণ করিতে আসিরা পাগুবলের হজে পরাজিত হন। অর্জুনের সহিত বুছে ভীম পরাজিত এবং বৃদ্ধিত হইরা পড়িরাছিলেন। (বিরাটপর্ক)

পরে ভীমের দশ দিন বৃদ্ধ করিতে প্রতিজ্ঞা—কর্ণ-চূর্ব্যোধন-ভীমের মন্ত্রণা,—ক্ষার্জন কর্তৃক ছলে চূর্ব্যোধনের মৃক্ট আনরন—ভীম কন্তৃক শ্রীক্ষকের প্রতিজ্ঞা ভল—ভীত্রের নিকটে বৃধিষ্ঠিরের থেলোভিঃ।
(ভীম্বার্ক)

তীয়ের নিকট বৃথিটিরের গমন—ভীয়ের বোগকধন—ভীয় রুদ্ধ ক

ত্বাহার বব—ভীয়দেবের বর্গারোহণ। ( পাতিপর্ক )

# ভীম্ম নাটকে কাহিনী সংযোজনা

काहिनी পৌরাণিক ঐতিহাসিক বা সামাজিক যাহাই इউक,-নাট্যকারের উদ্দেশ্য সেই কাহিনীকে নাট্যক্সপ দেওয়া এবং নাট্যকারের কৃতি**দ**—ঐ কাহিনীর নাট্যরূপকে গঠনে স্থু**সঙ্গত, ভাবে সমুদ্ধ** এবং রুসে প্রাণবাল করিয়া ভূলিবার শক্তির মধ্যেই। এই ব্যাপারে নাট্যকারের স্বাধীনতা না আছে এমন নছে। তিনি ঘটনাকে সংশ্লিষ্ট বা বিশিষ্ট করিতে পারেন—চরিত্রের মানসিক আচরণকে বিস্তারিত কবিতে পারেন – মন গ্রন্থিক সম্ভাবনাকে বিকশিত করিয়া দেখাইতে পারেন। কিন্তু এই স্বাধীনতা একেবারে নিরম্পুশ নছে। বিশেষতঃ পৌরাণিক এবং ঐতিহাণিক কাহিনীর প্রযোজনায়-যে কাহিনী বা যে চরিত্র বহুপ্রচারের ফলে সুপ্রিচিত হইয়া প্রকাশিত হইয়া পড়িয়াছে সেই কাহিনীর রূপায়নে নাট্যকার নিরম্বুশ কল্পনায় মাতিতে পারেন না। গণ-চেতনার সংস্থারই সেখানে কবির কল্পনাকে সীমায়িত করিয়া शास्त्र। कार्त्रण किर्ति मध्छारमध्ये कक्रम वा चमुख्छारमध्ये कक्रम, क्रम-চিত্তের বাসন:-কামনার সৃহিত অভিযোজন না করিয়া পারেন না। কোন স্ষ্টির গৌলার্য্য বা আনল-মূল্য শেষ পর্যায় জনচিত্তের অভিমুখী কামনার উপরেই অনেকটা নিওর করে। কামনার এবং সংস্থারের অতি-প্রতিকৃল কল্পনা কথনও অবাধ সৌন্দর্য্যবোধ তথা चानम कांगांहेटल भारत ना। এই कांतर हे स्भोतां निक अवर ঐতিহাসিক নাটকাদি রচনায় কবি প্রণার ছারা অনেক পরিমাণে আবদ্ধ থাকিতে বাধ্য হন। প্রথিত প্রাসিদ্ধির আয়তনের মধ্যে না থাকিলে কবির রচন। আকুঠ সমর্থন কিছুতেই পাইতে পারে লা। অতএব, কাহিনীর রনোজীর্ণ নাট্যক্রপই বড় কথা হইলেও পৌরাণিকতা এবং ঐতিহাসিকতাও উপেক্ষার কণা নহে। অঙতঃ বিচারকালে নাটকের নাটকছ যাচাই করিবার সঙ্গেই পৌরাণিকতা বা ঐতিহাসিকতা বাচাই করাও বাস্থানীর।

ভীম কাহিনীকে নাট্যরূপ দেওয়া এক হিসাবে খুবই জ:সাধ্য 'ব্যাপার। জন্ম হইতে মৃত্যু পর্যান্ত-প্রায় পাচ-পুরুষের কাহিন্দীকাল-ব্যাপী একটি জীবনের সমগ্র কাহিনীকে নাট্যরূপ দেওয়া এবং সঙ্গে সজে রসধারা অকুল রাখা খুবই ছু:সাধ্য কাজ। প্রথমত:, বিষয়-ঐক। '(unity of scheme) ৰলিতে সাধারণত যাহা বুঝায় ভাছা কেবা **সম্ভব হ**য় না — বিতীয়ত:, বছকালের ব্যবধানে ঘটিত ঘটনাগুলিকে 'নাটকীয় সন্ধিতে সাজাইয়া তোলা একটা মহাসমভা হইয়া শীড়ায়। দর্শকের মধ্যে কালপ্রস্পরার এবং ঘটনাপ্রবাছের সংস্কার জন্মাইয়া কাহিনীকে র্মাত্মক রূপ দেওয়া খুব বড প্রতিভার্ই কাজ। যেথানে কাহিনী একটি বিষয়েই বা লক্ষ্যেই নীমাবদ্ধ, সেধানে আদি-মধ্য-অন্ত े विভাগে काहिनीटक विভক्ত कहा गृव कठिन काञ्च नरह, किन्छ এই मन কেত্রে—যেখানে বছকালের ব্যাপ্তিতে এবং ক্ষতিতে জীবন বিরাট ও বিচিত্র, সেখানে কাহিনীকে প্রি-সমন্বিত করা অনেক ক্ষেত্রে সম্ভবই इस ना वा इहेरल ७ थूव करहेहें मुख्य इस । यह भरत्वत हित्त-न हेक নাটাসাহিতোর একটি বিশেষ শাখা এবং এই শাখার বৈশিষ্টা বাজি-চরিত্রের বা কেল্কেরই ঐক্য-বিষয়ের ঐক্য নছে।

ভীন্ন নাটকের প্রযোজনার নাট্যকার ক্ষীরোদপ্রসাদ উল্লিখিত সমস্তার সন্থ্রেই পড়িয়াছেন।—ভীন্নের জন্ম হইতে মৃত্যু পর্যন্ত ভীন্ধ-জীবনকে রূপ দিতে চেষ্টা করিয়াছেন। এই সমস্তার সমাধান একভাবে তিনি করিয়াছেন বটে, কিন্তু সমাধানটি প্রথম শ্রেণীর সমাধান হইতে পারে নাই। কাহিনীর সন্ধি-বিভাগে নাট্যকার ক্লু ভৌল-জানের পরিচর দিতে পারেন নাই। প্রথমদিকের বিষয়েই নাটকখানি বেশী কুঁ কিয়া পড়িয়াছে—অস্থাকাছিনী নাটকে অনেকথানি স্থান জ্ঞিয়া বসায় নাটকথানি ঠিক অসমঞ্জস আকার ধারণ করিতে পারে নাই।— ঘটনা-সংযোজনা বিশ্লেষণ করিলেই বক্তব্য পরিস্ফুট ছইবে।

প্রথমে আছে-প্রভাবনা দৃখা। বসুগণের অভিশাপ এবং গঙ্গার মর্বে দেহধারণের ও ভীত্মের জন্মকথার বিস্তারিত বিস্থান। প্রথম অঙ্কের প্রথম দুখে নাট্যকার মহাভারতীয় সামাম্ম একটি উল্লেখকেই বিশুরিত ঘটনার রূপ দিয়াছেন—রাম ও ভীরের কণোপকথনে। দিতীয় দুখ্যে নাট্যকার ব্যবহিত ঘটনাকে একত্র বা সংশ্লিষ্ট করিয়াছেন। সত্যবতীর সহিত শান্তমূর সাক্ষাৎকারকে নাটকীয় করিতে য।ইয়াই তিনি এইরপ সংশ্লেষণ ঘটাইয়াছেন। কিন্তু এই সংশ্লেষণ নিন্দনীয় न। इहेरला उंखरात्रहे करपालकथन युव अभःमनीत्र हम्र नाहे। भाषास्त গঙ্গা-প্রেমকে এইভাবে হেয় করা নাটকের জন্তই অমুচিত হইরাছে। শাস্তমুর মনের প্রতি অবিচার করা হইয়াছে।—অধিক ও এই দৃত্তে ঘটনাকে বিপরীত ভাবে ঘটানো হইয়াছে। মহাভারতে ( ব্যাসের, ক:শীদাসের) পাওয়া যায় শান্তমুই দাশরাজ্ঞার কাছে নিজে গিয়াছিলেন এবং কন্তা প্রার্থনা করিয়াছিলেন। এথানে শাত্ত স্ভাৰতীর কাছে নিজেই বিবাহের প্রস্তাব করিয়াছেন এবং জাঁছার পিতাকে লইয়া আসিতে বলিয়াছেন। এই জন্মই নাট্যকারকে নতুন একটি দৃশ্য যোজনা করিতে হইয়াছে। এই দৃশ্যটি এক হিসাবে করিত। কারণ ম্হাভারতে আছে—ভীন্ন পিতাকে অক্তমনস্ক এবং বিবঞ্চ দেখিয়া ব্য পিত ছইয়াছিলেন এবং কারণ জানিয়া প্রতিকার করিতে—দাশরাজ র গৃহে গিয়া প্রতিজ্ঞাদি বারা দাশরাজ্ঞাকে সম্ভট করিয়া সভাবতীকে হস্তিনাপুরে আনিরাছিলেন। এখানে ঘটনা অক্তরপ। সত্যবতী প্ৰবেশ করিতেই 'বিমাতা' এবং প্রবন্ধী ৰাগ্ৰিছালৈ মহাভারতীয় পান্তীর্যাও চৰৎকারিত কুল হইরা পিয়াছে। ব্যাবের

মহাভারতে দাশরাজের কথার বাঁধুনি খুবই চমৎকার। নাট্যকারের করনার দাশ অতি লবু হইয়া পড়িয়াছে এবং ভীল্পের্ও স্থানকাল বথাবথ হয় নাই।—প্রথম অঙ্কে ভীরের প্রথম অধ্যায় শেষ।

তারপর অহা-কাহিনীব উপস্থাপনা চলিয়াছে ছই অঙ্কের — সাত ও পাঁচ, মোট বারটি দৃশ্য ব্যাপিয়া। এই ছই অঙ্কে অমিট্রায়তা বা অতিব্যয়তা খ্বই বেশী হইয়াছে। এই ছই অঙ্কে ঘটনা সংক্লেম তো হয়ই নাই বরং ঘটনার অতিবিস্তারই ঘটয়াছে। বিস্তার মাত্রই আপতিকর নহে, তবে তথনই আপতিকনক, যথন তাহা নাটকের গঠনের ভারসাম্য নষ্ট করে অথবা চরিত্রের সহিত সম্পর্কশৃন্ত হইয়া দাঁড়ায়। এখানে অতি-বিস্তার ভারসাম্য নষ্ট করিরাছে বলা যাইতে পারে। অহা-কাহিনীকে এতবড় মর্য্যাদা এবং এতথানি স্থান দেওয়া অম্প্রচিতই হইয়াছে। অহা চরিত্রটির ভাবাবেগ-তীব্রতা ও কয়না-শেল্য্য যতই থাকুক,—গঠনের সামঞ্জন্তের দিক দিয়া চরিত্রটি অতি জ্বীত হইয়া পড়িয়াছে। ভীয়ের জীবনের ছইটি ঘটনাই নাটকের অঙ্কেকথানি জুড়িয়া ফেলিয়াছে (১০৫ পৃষ্ঠা—২:৩ পৃষ্ঠার মধ্যে); এই কারণেই অন্তান্ত প্রধান প্রধান হটনা প্রত্যক্ষ উপস্থাপনার বাহিরে পড়িয়া গিয়াছে। তৃতীয় অহ্ব পর্যান্ত ভীয় মাত্র জীবনের প্রথম অধ্যামেই রহিয়া গিয়াছেন।

চতুর্থ অক্টে—এক লাফে উদ্যোগ পর্বে। সভাপর্বের বনপর্বের এবং বিরাটপর্বের ভীন্নকে প্রত্যক্ষতঃ পাওয়া যায় না। বস্ততঃ সভাপর্বে ভীন্নের একটা চরম উদ্ভেজনার এবং পরীকার ক্ষণ। এখানে ভীন্মের প্রত্যক্ষ উপছাপনা একান্তই বাছনীয়। নাট্যকার বর্ণনা-যোগে সভাপর্বের এবং বিরাটপর্বের কথা জ্ঞাপন করিয়াছেন। ভূঁতীয় দৃষ্টে, ভীন্ন সভাপর্বের কেন চুপ করিয়াছিলেন তাহার কারণ ব্যক্ত করিয়াছেন। এই কারণটি নাট্যকারের নিক্ষের কল্পনা এবং সেই হিসাবে অ-মহাভারতীয়। মহাভারতে ভীম্ম ক্রৌপদীকে যে বৃক্তি দিয়া শাস্ত করিতে চেষ্টা করিয়াছিলেন তাহার অক্ত ও সঙ্গতি সহজেই পাওয়া যায়। নাট্যকারের বৃক্তি যেমন অ-মহাভারতীয় তেমনি হর্মল। এই দৃশ্রেই শিশুনীর প্রবেশও অন্ধিকার—তবে বেশ নাটকীয় এ বিষয়ে কোনও সন্দেহ নাই। চতুর্থ দৃশ্রুটি নাটকে অবাস্তর। ক্রফভক্তিরস আদার করাই এই দৃশ্রুটির উদ্দেশ্র। পঞ্চম দৃশ্রুটি ভাবে ও ভাষায় বেশই সমৃদ্ধ এবং চিভাকর্ষক; ভীম্ম ও শিশুনীর সাক্ষাৎকার তথা উভয়ের ভাবোদ্দীপনা খ্বই কুন্দর রূপ পাইয়াছে; তবে এখানে এই সাক্ষাৎকারটি কবি-কল্পিত।—অধিকন্ধ এই দৃশ্রের শেষে ভীম্মের স্বগতোক্তি কাব্য-মহিমার উচ্ছল এবং হাতির প্রবেশ কল্পনাযাত্র।

পঞ্চম অকে ভীয়পর্বের কাহিনী। প্রথম অক্টের আরম্ভ শক্নি ছঃশাসন ও কর্ণের তামাসা দিয়া এবং শেষ পাত্তবদের ও কৌরবদের যৎসামান্ত বাগ্বিভাসে। বিতীয় দৃশ্রে মহাভারতীয় ঘটনাই উপস্থাপিত; কিন্তু মহাভারতে ভীয় পরাজয়ের উপায় বাতলাইয়া দিয়াছিলেন; এখানে ভীয় বলিয়াছেন—'এখনও আমার মৃত্যুকাল উপস্থিত হয়নি, স্তরাং আমি এ প্রশ্নের উত্তর দিতে পারল্ম না'। এখানেও ক্ষভভক্তিরসের আধিক্য। তৃতীয় দৃশ্যে প্রথমাংশ বলরাম সাত্যকির ফট্টামির ভিতর দিয়া ক্ষভভক্তির মাহাদ্য প্রচার—তারপর মৃথিটিরের ক্ষতকে ভীয়বথের উপায় কিন্তাসাদি অ-মহাভারতীয় কয়নার উদ্ধাস—শিখণ্ডীকাহিনী লইয়া খানিকটা কেনিল বর্ণনা। চতুর্ব দৃশ্যের প্রথমাংশ ভীয় ও রামের কথোপক্ষন নিছক কয়না। পঞ্চম দৃশ্যে নাট্যকার বয়াহীন কয়নায় মাতিয়াছেন। ছর্ব্যোধনের সহিত রণক্ষেত্রে অর্জুনের সাক্ষাংকার, মুক্ট প্রিয়া ভীয়কে ছলনা কয়া কয়নায় দিক দিয়া

যত লোভনীয়ই হউক—ঘটনা হিসাবে অ-ভারতীয়। যঠ দুশ্যে আর্কুন কর্ত্তক বাণ হরণ এবং আর্কুন প্রস্থান করিলে প্রীক্ষকের প্রবেশ ও ত্রীয়ের সহিত কথোপকথন ও কবি-করিত ঘটনা। সপ্তম দুশ্যে সাত্যকি ও শিখণ্ডীর কথোপকথনে পুরাতন শিখণ্ডীনকাহিনীয়ই পুনরাবৃত্তি—ভারপর 'ফ্লান্ডরে' রুফার্কুনের সহিত ভীয়ের প্রথমে বাক্ পরে বাণ যুদ্ধ। শেষ দুশ্য—'পট পরিবর্ত্তন'। শর-শ্যাায় ভীয় পার্ষে পরস্করামের উপস্থিতি করিত—পরবর্তী ঘটনা মহাভারতীয়; তবে শেষে রুফের প্রবেশ ও পদতলে উপবেশন—শান্ধিপর্কে ঘটনা হিসাবে আংশিক সত্য। রুফ ভীয়কে দেখিতে গিয়াছিলেন, কিছ পদতলে বনেন নাই। এখানে নাট্যকার ঘটনা-সংশ্লেষ করিয়াছেন। এই ধরণের সংশ্লেষণ ক্ষৰশ্য প্রশংসনীয়।

# ভীম্ম নাটকের সমালোচনা

### সাধারণ পরিচয়

"ভীয়" পঞ্চার একখানি পৌরাণিক নাটক—মহাভারতের বীর-প্রেষ্ঠ ধর্মনিষ্ঠ জিতেজির ও অটল-প্রতিজ্ঞ দেবত্রত ভীয়ের সম্বর্জ জীবন-চরিতের নাট্যরূপ। এই হিসাবে ভীয়া একখানি পৌরাণিক চরিত-নাটক।—( একখানি মহানাটক ?)

वास्त्रिक, अहे श्रद्रागत गाँछ। तहनाटक नाहेक ना विविधा महा-नाहेक तलाहे मर्कालालात वृक्तियुक्त। हेहाएक ना चाह्य विवासन खेका ना चार्ड शारनत खेका--ना चार्ड कारनत खेका। विरम्बछ: এक्টि युगराभी कीर्तात आश्रक काहिनी (यथार्ग क्रभागरनक বিষয়—দেশ'নে পঞ্চান্ধিতে কাহিনীকে বিভক্ত করা,—সমন্ত ঘটনাকে কার্য্যকারণের বাধনিতে গ্রন্থিত করিয়া একটা জৈনিক সন্তাম পরিণত করা খুবই গু:সাধ্য-বা অসাধ্য ব্যাপার বলা ঘাইতে পারে। এই কাল-বিস্তারকৈ ও ঘটনা-বাছল্যকে শাসন কর:--একরপ অগন্তব বলিলেও অভ্যক্তি করা হয় না। অভএব, এই ধরণের রচনাকে, याছার বিষয় একটি যুগব্যাপী বছমুখী জীবন, পুণক শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত করাই স্মীচীন ৷ কাব্য ব্যাপক হইয়া 'মঞ্চ-कार्य इहेबाट्ड, शह उनुसारन--- अमन कि नाना शक्तिक मरहा भन्नारम পরিণত চ্ইয়াছে, নাটক মহানাটকে পরিণত হইলে লোবের কি আছে ! বার্ণাভ ল' মহালরের Back to Methusela লামক নাটকে এবং আমাদের অনেক ঐতিহাসিক এবং পৌরাণিক নটিকে यहानांहेटकत निटकहे विस्मृत द्वीक तहिबादह। अहे मकन नांहेटकव শ্রেণী-পরিচয় পুনব্বিবেচিত হওয়া বাহুলীয়। যাহাই হউক, ভীয়কে আমরা পৌরাণিক চরিত-নাটক বলিয়াই গ্রহণ করিতে পারি। তবে এ কণাও সঙ্গে সকে না বলিলে নহে যে, নাটকথানি যাত্রা-নাটক না হইলেও—নাটকে যাত্রা-নাটকের লক্ষণ সামাগ্র কিছু-কিছু পাওয়া যায় ('হ্যাতির গীত'গুলি ক্রষ্টব্যা)। তবে উহা জ্ঞাতিপাত ঘটায় নাই।

### রস পরিচয়

नांहेकरक वना इस मुनाकावा। 'मुना' वत व्यर्थ 'अल्टिनस' वतः উহা নাটকের বিশেষ ধর্ম। কিন্তু সাধারণ ধর্ম-কাব্যত্ব: আর কাব্যের লক্ষ্ণ, এক কথায় আত্মা ক্রম (বাক্যং রসাত্মকং কাব্যম্ —সাহিত্যদর্পণ)। অতএব নাটকের আত্মাণ্ড সেই হিসাবে রস্। ্বিভাৰ-অহুভাৰ-ব্যভিচারী সংযোগে রসনিপত্তি ঘটিয়া পাকে---ৃ অর্থাৎ স্থান-কালের বিশেষ পরিবেশে (উদ্দীপন বিভাব) বিশেষ পাত্-প্রতীর (আলখন বিভাব) হদরভাবের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার चित्रक्तिः शृष्टि कता है का ता-शृष्टि এवः এहे शृष्टि (मधिशा मर्गरकत मृत्त य ভाবোপनिकाण जान्म, त्रहे जानत्मत नामहे तम। • নাটকে মাত্র একটি ভাষেরই রূপায়ন থাকে এমন নছে। নামাভাষের ক্লপায়ন থাকে।—তবে একটি ভাবকে প্রধানভাবে অভিব্যক্ত করিতে 🥵 📆 📆 🐧 হই রা পাকে। এই প্রধানভাবের নাম অনুসারেই আমাদের সাহিত্য শাস্ত্রে নাটকের পরিচয় দেওয়া হয়। নাটকথানি প্ভাব বা দেখার পরে মনে যে-ভাবটি স্থারিভাবে পাকে; সেই ভাৰটিকেই: প্ৰশান ভাব বলা, হইয়া থাকে এবং এই প্ৰধান ভাৰটিকে **উशक्क क**रारे—वा व्याविकातः कंकारे अत्रमिकश्रापतः श्वापक ७ व्याप **等原**. 12: 一个 ...

'ভীর' নাটকে আমরা সাহিত্য-শাল্পের নির্দেশ প্রয়োগ করিয়: एमि — नाठेरक वीत. हान्य नानात्रम शाकितम् ध्यान तम हेहारमद কোনটিই না, প্রধান রস—'শাস্ত'। নাটকথানি পাঠ করিবার পরে यन माञ्चरतम चाञ्चल हरेशा थात्क। ভौत्त्रत वीत्रष-- खानवीत्रष. धर्म-वीत्रस् वल-वीत्रस् এवः चहेल-প্রতিক্তম্বকে আছের করিয়া বিরাঞ করে—স্থির নিয়তি-আমুগতা, বিশ্বনিধানের কাছে অকুর আত্মসমর্পন, —ক্ষের কাছে শাস্ত আল্প-নিবেদন। ভীল্প আগাগোড়া আল্প সচেতন, মানসনেত্রে অতীত ও ভবিষ্যৎ তাঁহার কাছে স্মুম্প্ট। এই কারণেই ভান্ন প্রায় নির্ম্ধ-তাঁহার পতন একটা বিরাট ব্যক্তিত্বের পতন হইলেও পরিণাম শোকাবহ হইরা পড়ে নাই— ট্যাক্তেডি-করুণ হইয়া উঠে নাই। তাহার জীবন আগ্রন্থ নিয়তি-চালিত একটা অভিশাপের অমুবাদমাত্র। তাই তাঁহার বীরম, ধর্ম-নিষ্ঠা, বলবীর্য্য সব-কিছু একটা দৈব-ইচ্ছার রূপেই দেখা দিয়াছে। মর্ত্তা হইরাও ভীম্ম অমর্ত্তা হইরাই রহিয়াছেন। ফলে, ভীমের পতনে দৈবী ইচ্চারই একটা মহা-পৃত্তির উপলব্ধি ঘটে। পতনের শোচনীয়ঙ: আজ্বসমর্পনের শাস্ত সস্তোবের মধ্যে সুপ্ত হইয়া যায়। গোড়ার मित्क जीत्यत मत्या धर्मवीत्रच वर्ष इहेशा श्राकाण भाहेशात्क, (मत्यत দিকে বল-বীরত্বের সঙ্গে ভক্তিভাবের কথা, আত্মসমর্পণের ভাবই বড় হইয়া দেখা দিয়াছে। তাহা যদি না দিত অৰ্থাৎ ৰীরন্ধকে আছের করিয়া 'শম' যদি প্রধান হইয়া না উঠিত, তাহা হইলে ভীম্মের পতন অনিবার্য্যভাবেই ট্র্যাঞ্চেডি-করুণ হইয়া পাড়াইত। এই বিশেষ কারণেই নাটকথানি শাস্তরসাত্মক হইরা পড়িরাছে।

প্রথম অকের প্রথম দৃশ্যে ভীরের মধ্যে মাতৃভজ্তির মহিমা দেখাইবার চেটা করা হইয়াছে। আর দেখানো হইয়াছে সফোর জন্ম সকল। তৃতীয় দৃশ্যেও এই মাতৃভজ্তিক ভাবই প্রকটিত হইয়াছে। ভীরের আত্মত্যাণ পিতার জন্ম নছে—সতাবতীর জন্মই। "তোমার কি হবে না?" এই চিডাতেই ভীল্পের প্রতিজ্ঞা। কারণ সত্যবতী ভীমের চোৰে – যে জগদন্বিকা সর্বভূতে মাতৃত্রপে অবস্থান করছেন, ····- কার প্রতিনিধি। এই জ্ঞানেই ভীন্ন স্তাবতীকে বলিয়াছেন —'দৰ্ককল্যাণময়ি শবণ্যে। আমি তোমার পাদমূলে মন্তক ক্ষবনত করছি, মুগ্ধ সন্তানকে আশ্রয় দাও।' **বিভীয় অত্তের** বিভীয় দুক্তে ভীম অন্তর্দু ইইয়া আম্বিল্লেষণ পরায়ণ। ভৃতীয় দুশ্যে কাশীর কের সভায় ভীরের বল-বীর-রসাত্মক প্রকাশ। চতুর্ব দুশ্যে ভীরের উদার ভাব। সপ্তম দুশ্যে ভীম নিজের 'গুছকথা' নিভেই ব্যক্ত করিরাছেন। "আমি নর্নারায়ণের আগমন প্রতীকায় এই সুদীর্ঘ একচর্ব্য ব্রক্ত অবলম্বন করে বলে আছি।"—এই সব কথা বলির: ভীম শাস্তরদের বীক্ত স্থাপনা করিরাছেন এবং শেবের দিকে ওক রামের সহিত বৃদ্ধ করিতে প্রস্তুত হইবা এক সঙ্গে শৌর্যুবীর্ত্ব ও ধর্মবীরত্ব প্রদর্শন করিয়াছেন। **ভূতীয় অত্বের** বিতীয় দুশ্যে রাম ও ভীরের বৃত্ধ-শোর্যবীরত্ব আভাস্তি। পঞ্চম দুশ্যে শৌৰ্যবীরত্ব অভিব্যক্ত। চতুর্থ অত্তের ভৃতীয় দুশ্যে ভীম কর্তৃক আছ্ল-আচরণ ব্যাখ্যা তথা ধর্মবীরত্বের প্রতি আলোকপাত। ---এই দুশোরই শেবে শিক্তীর মধ্যে ভীন্ন নিয়তিকেই দেখিলেন।

ভীশ্ব আত্মসচেতন হইলেন—নিরতির কাছেই থেন আত্মসমর্পণ করিলেন—বিচুরকে বলিলেন :

চলিতে চলিতে গুন কথা,
আনন বারতা—
ক্রমর প্রেরিত এই বালক জুলর
বুরুর্তে বৃহিন্না নিল বিবাদ আবার।

भाकतम अवारम प्रकृतिक। नक्ष्म हेटेना वर भाव ममर्गनरे

পরিক্ট হইরা উটিরাছে। তীল্প 'রৃত্যুর্ডি' দেখিরাছেন। বালক শিখণ্ডীকে দেখিরা তিনি চিক্তিত হইরাছেন—তবে তাঁহার কথা 'নহি তীত হে বিছুর। শিখণ্ডীর মৃতি হেরি পুলকিত আমি।'

ভীয় স্পাইভাবেই জানেন—'অহুক্তি করিছে সে বধার্থ আমার।' ভীত্মের নিয়তির কাছে আত্মসমর্পন করিলেন—এ আত্মসমর্পন অকুদ্ধ ও অশাস্তঃ

'हरन या' कीवरन हेका

নিয়তিরে রুদ্ধ করিবার—( অবশ্য নিয়তিরে রুদ্ধ করিবার চেষ্টা কোপাও নাই )

শেষে স্বগণেজিতে ভীয় শান্তরসকেই **অভিব্যক্ত করি**য়া ভূলিয়াছেন :

> —হে বিশ্ব জননী মারা এতদিনে বৃষিষাহি করুণা ভোষার। মৃত্যু নহে শিথভিনী—পদছায়া ভব—

তাহার অবলিষ্ট কামনা (হ্যতির কাছে যাহা প্রকালিত) "গ্রবলিষ্ট মাত্র সরশন একরণে নর-নারায়ণ"।—শাত্তরস এখানে আরো সমুদ্ধ।

পঞ্চল অন্তের বিভার দৃশ্যে রপনীর ছীছের আজাল পাছর।
যার; কিন্ধ বড় হইরা উঠিয়াছে—যেখানে রুক্ত লেখানে ধর্ম, বেগানে
ধর্ম লেখানে জর। শেষের দিকে রপনীর ও ধর্মনীর এবং ক্ষকতক্ষ
ভীয়েরই রূপ কৃতিয়া উঠিয়াছে। "একবার দে বৃগল-বৃত্তি এক
রপে দেপলে" কর্ণের বৃথে লাকি আর ঐরপ বাক্য নির্গত হইষে
লা!—চড়ুর্ব দৃশ্যে দেবত্রতের স্বরাজ্যে যাওয়ার উজোপ পশার-প্রায়। রাম আকাশবাধী লইরা উপস্থিত। ভীমের চোবেও—
ভাবী ঘটনা প্রত্যক্ষবং।

जीव विश्राचात्र विभिद्रक विरवाशका कविरामकन्त्रभाक कारवरे

তাহার জাননেত্রও উন্মীলিত—ভীম জানেন, "জীব নিতারক্ষের স্বরূপ, क्ष नाहि सत्त, वित्रतिन लीलाय विवत्त थता सात्य। अत्य मृजुा, मृजुा পরে প্রজ্ঞা তার। এই প্রভু জীবের সংসার।" আর তাঁহার সর্ববাহা পূর্ব—চিত্তের পূর্ব বিশ্রাম। একটু পরে ( তুর্ব্যোধন ও কর্ব প্রবেশ করিলে ) অবশু ছুর্যোধনের কটুবাক্যে ভীন্ন কিছু পরিমাণ কুন্ধ হইলেও শেষ পর্যান্ত ক্লফের কাছে আত্মসমর্পণে পঞ্চমুধ—"ভূমিই ্যে আমার সব বাহুদেব। আমার সত্য, আমার ধর্ম, আমার জয়-পরার্থীয়, गान-व्यवगान, नगखर पृथि"--- नत्कानंतन भारेता 'तुष र'त व्यविदेष হে চির কিশোর কৈ প্রণতি ভানাইয়া ভীম আম্বনিবেদন করিলেন। স্থ্য দশ্ত-স্থান্তরে ভীন্ধ-'একরপে নরনারায়ণ' দেখিয়া বাণে প্রশোপহার দিয়াছেন। ক্লফের প্রতিজ্ঞা ভঙ্গ করিয়া শৌর্যোর উদ্দীপনা দেখাইলেও শেষ পর্যান্ত ক্লফের কাছে আত্মনিবেদন বেশী উচ্চারিত হইয়াছে। শেষ পর্যন্ত অন্তরে বাহিরে ক্লফকে তিনি দর্শন করিয়া ধন্ত হইয়াছেন-ক্রক্ষময় জ্বগৎ দেখিয়া রুতার্থ হইয়াছেন।--তাহার উপলব্ধি—'ধরণীর প্রতি পর্যাণুতে তুমি; ছলে তুমি, জলে তুমি, অনলে তুমি, অনিলে তুমি। প্রতি শরমুখে তুমি অনস্ত কোমলতা মাথিয়ে এই যে আমার সর্বাদেহ আর্ত করে অবস্থান করছ'। ভীলের মুখে আত্মসমর্পণ সমুচ্চারিত হইয়াটে-'বাস্থদেব, বাস্থদেব, वाक्ट्रान्य-वामाटक विद्यामं नाष-विद्याम नाष्ट्रं। এই विद्याम वा শনই শান্তরদের স্বায়ীভাব। আর ঐ ভাবই শেষ পর্যায় নাটকে পরিণত হইয়াছে ৷ অত এব নাটকথানির **काशीला**द्व রস--শান্ত।

### নাট্কে অক্যান্য রস

: ( क ) **পূল বিরুস**— শাস্তহর মধ্যে পূলার রচের অভিসা নাত

পাওয়। যায়—ছই এক ফলে বিপ্রান্ধ পূলার 'রসের সীমায়'
পৌছিয়াছেও। অছা ও শাত্তের আলম্বনে (২র অঃ ১ম দৃশ্য) এই
ভাবের অবভারণা আছে—তবে অভিবাক্তি রসে পরিণত হইতে
পারে নাই। ২র অফ ৫ম দৃশ্যে অবমানিতা নায়িকার রূপ পাওয়া
য়ায়ঃ অয়ার মধ্যে ব্যাহত বাসনার আথেয় উদ্গার চমৎকারীয়পে
রসে পরিণত হইয়াছে।

- (খ) বীররস—ভীমের মধ্যে এই ভাবই অন্ততম প্রধান ভাব: কখনও ধর্মবীরস্থ—কখনও শৌর্যীরস্থ। পরগুরামের (শালে অতি সামান্ত) প্রধানত এই ভাবই প্রবল। পরগুরামের সহিত এবং ক্লফার্ক্নের সহিত ভীমের বুধে এই ভাবেব প্রক্লত রস-পরিণাম ঘটিয়াছে।
- (গ) ্**বাৎসল্য**—গঙ্গা এবং সত্যবতীর মধ্যে এই স্নেহ-স্থায়িভাবের প্রধান প্রকাশ পাওয়া যায়। ভাস্মের মধ্যেও পাওবগণের নিমিত্ত এই ভাবের স্পন্দন সামাক্স মাঞায় দেখা যায়।
- (দ) হাস্তরস —প্রথম অকের বিতীয় দৃশ্যে সত্যবভী ও
  শান্তর্ব কথোপকথনের একটি কথা হাস স্থায়িভাবে সামান্ত একট্
  আলোড়ন জাগাইয়া দের—শান্তর্ব স্ত্রীর শোকে পাগলের মত ঘ্রিয়া
  বেড়াইতেছেন কিন্তু বিবাহও করিতে চাহেন। সত্যবতীর মুখে শোনা
  যায়—'তবে ? তবে তুমি বিবাহের কথা বললে কি করে ? এই বুঝি
  ভোমার শোকের পরিণাম ?'—এই দৃশ্যেই শান্তর্ম গলার মুখে এই
  ধরণের কথা দ্বা হাভাপদ হইয়াছেন। তৃতীয় দৃশ্যে দাশরাণীর
  উক্তি অতি লঘু হইয়া পড়ায় হাভারসের ধার ঘেবিয়া গিয়াছে।
  বিতীয় অক্টের তৃতীয় দৃশ্যে বয়হর সভায় "সকলে'র কথায়
  (মাইনে পায় না) সামান্ত একট্ অবতারণার চেষ্টা দেখা যায়।
  পঞ্চম দৃশ্যে 'বৃক' এই রনের প্রধান আলম্বন ইইয়াছে, এখানে হাঁস-ভারটি রনে পরিণত হইয়াছে।

চতুর্থ অন্তের প্রথম গৃল্ঞে—মহারাজ জ্ঞান হাজ্ঞানের আলম্বন হইমাছেন। 'বিরাট' শক্ষটিকে নানাভাবে প্রেরোগ করিয়া এবং আরো কয়েকটি শক্ষ এবং বাগ্বিভাস লইয়া জ্ঞান্দ যে খেলা দেখাইয়াছেন, তাহা বেশ রসাত্মক লইয়াছে। চতুর্থ গৃল্ভে সাত্যকি'র উক্তিতেও এই রসের অবতারণা আছে।

পঞ্চম অংকর প্রথম দৃশ্রে শকুনি, কর্ণ ও ছংশাসন সকলেই ব্যালখন হইয়া দি ড়াইয়াছেন। বজোজির প্যাচ সকলেই ব্যামাধ্য দিয়াছেন—তবে খুব উচ্চাঙ্গের প্যাচ নছে। এম অংকর ৩য় দৃশ্রে মাত্যকি ও বলদেবের কথোপকথনের লক্ষ্য ক্ষেত্তি ইইলেও. উক্তি ও অবস্থা হাজারসাত্মক হইয়া পড়িয়াছে। (লঘু মাধ্যমে ওক্ষরিষরের অবতারণা—গিরিশ ঘোষ মহাশ্রের অফ্করণে)। পঞ্চম দৃশ্রে শকুনি ও ছংশাসনের আচরণ ও বচন হাজারসাত্মক হইয়াছে।

(ঙ) রৌজরস (কোধ স্বায়ীভাব)—এই ভাবটির ক্রকাত্র আলম্বন আছে এবং আলম্বনটি খুবই শক্তিমান। প্রতিহিংসাপবায়ণ অম্বার মধ্যেই এই ভাবের চিন্তাকর্ষক বিকাশ ঘটিয়াছে।

### নাটকের ভাবপরিধি

- ১। পরাতন্ত্রীয় বা দার্শনিকভাব—
- (ক) জগৎ রুঞ্ময়। অস্তুরে বাছিরে রুঞ্চ। রুঞ্চ এক মাত্র শরণা। যুক্ত রুঞ্জতে ধর্ম: যতো ধর্মস্তুতো জয়:।
  - ( খ ) জীব নিভ্য ত্রেরে স্বরূপ, কভু নাহি মরে,
  - ্ চিরদিন সীলার বিচরে ধরা নাঝে। জব্মে মৃত্যু, মৃত্যু পরে পুনর্জন্ম তার। আদ্বার অমরন্ধ ও জন্মান্তরবাদ প্রচার)

- (গ) বিধাতার নিপি নিয়তি অবশৃদ্ধাৰী।—ব্যক্তি নিৰিষ্ঠ মাত্ৰ। কানস্লোতে কৰ্মের ফুৎকারে—বিশ্বমাত্র।
- (ঘ) কিন্তু কর্ম্মের শক্তিও কম নছে। তপস্থার বল বিধাতার বাধাকেও অতিক্রণ করিতে পারে (ফ্র:—বিধি বাধা দিতে এলেও আক্র আমাকে আবদ্ধ করতে পারবে না। আমি ভীয়কে বধ করব না, বধ করবে আমার তপস্থা।—শিশুন্তী, ২০২ পৃঃ)। নিছান বা নিরহ্নার কর্মাই শ্রেয়। (ভীয়ের জীবন কর্মসন্ন্যানেরই অলম্ভ দৃষ্টাম্ভ)। আশ্রমধর্মের প্রতি নিষ্ঠা থাকিলেই যথেষ্ট, মুক্তির বা স্বর্গের জন্ম আশ্রমধর্ম ত্যাগ করার প্রশ্নই উঠে না। কর্ম্বরা পালনই যথার্থ ধর্মাচরণ। সত্যই মুক্তিপ্রদ এবং সত্যক্ষরপ ভগবান রুক্ষ সভোরই বাধ্য। সত্যানের জন্মতে।
  - ২। নারী-সম্প্রিত মনোভাব--
  - (ক) 'আছে চির প্রথা, এ সংসায়ে জঞ্জাল ঘটায় নারী'। অবশ্র "তবে"ও আছে— 'নারী হতে জন্মে পাপ, নারী হতে পুনঃ তার ক্ষা'—।
    - (খ) কিন্তু নারী সম্বন্ধে নাট্যকারের মনোভাব অন্ধুকুল না ইইলেও 'মাতা' সম্বন্ধে সম্পূর্ণ পৃথক। — মাতা জগদন্ধিকার প্রতিনিধি (ভীয় —২০ গৃষ্ঠার 'যে জগদন্ধিকা সর্ব্যক্ত মাতৃরূপে অবস্থান করছেন, ভূমি তার প্রতিনিধি'), মাতা সর্ব্যকল্যাণমন্ত্রী।
  - (গ) নারী সহকে আর একটি মনোভাবও নাট্যকার ব্যক্ত করিয়াছেন: উছা নাট্যকারের সমসাময়িক স্ত্রী-স্বাধীনতা আন্দোলনের বিক্লছ্ব-মনোভাবের ছল্পবেশী প্রকাশ। অধার উক্তি স্ত্রী-স্বাধীনতা পৃষ্ঠ-পোষকদেরই প্রতি সতর্কবাণীঃ "প্রাপনার কন্তা প্রকৃষ কলম নিরে ভদ্ম গ্রহণ করতে পারে না। আপনার বোঝা উচিত ছিল, ষ্ত্রীই অধাকে আপনি প্রক্ষের স্থায় প্রস্তুত করতে চেষ্টা কক্ষন না,

ভথানি থামি নারী।" নাট্যকারের বক্তব্য এই—পুরুষের জেমাভাস প্রাপ্ত হইলেই নারী-ছদর উবেলিভ হইতে বাধ্য·····।

(ব) অধিকত্ব ক্রির রমণীর মনোভাব প্রকাশ প্রসঙ্গে শক্তি উবোধনের চেষ্টাও নাট্যকার করিরাছেন। বীর্য্যোপাসনা করিরা নাট্যকার ত্র্বলকার ত্লাল-প্রকৃতি দেশবাসীর সংবিদ্ ফিরাই তও সচেই ত্ইরাছেন।—ক্রির রমণীর কাছে—

"সামীর বীরদ্বগর্ব একমাত্র অল্কার তার বীরদ্ধ সামীর রূপ, বীরদ্ধ হোবন বীরদ্ধ তাহার পূর্ণ জ্ঞানের গরিমা। বীরদ্ধ-বিহীন বেবা— সে অভাগ্য, মদনের মৃত্তি যদি ধরে, সে অপূর্ব দেবরূপ বীরাদ্ধনা চক্ষে ধরে মর্কটের শোভা।"

নিবীর্ধ্য মদনকে মর্কট বলার মধ্যে বীরাজনার অভিমান এবং বীর্ঘ্যবার প্রতি শ্রদ্ধা উভয়ই ব্যক্ত হইয়াছে। আধুনিক মনের একটা আকান্ধা স্থানর একটি অবকাশে প্রাতন চরিত্রের মুখে অভিব্যক্ত হইয়াছে।

### প্রকাশ-মহিমা বা কাব্যং

প্রকাশ-বহিমা বা সৌন্দর্য্য (beauty of expression)
বলিতে প্রধানতঃ আলভারিক বা করনাগত সৌন্দর্য্য বুৰাইলেও
প্রকাশ-সৌন্দর্ব্যের উহা একদিক মাত্র— এ কথা প্রথমেই মনে করা
কর্কার। Poetry in Drama' সবছে বত বাদ-প্রতিবাদ এ পর্যাত্ত প্রকাশিক হইরাছে, তাহা ঐ অলভার-প্ররোগ বা করনা-বিভারকে
ক্রেক্স ক্রিয়াই। কিন্তু প্রকাশ-মহিমা বলিতে প্রধানতঃ diction বা আৰক্ষারিক প্রয়োগাদির বৈশিষ্ট্য বুঝাইলেও উছা আসহৰ সক্ষা রচনার বৈশিষ্ট্যই—অর্থাৎ রচনার সর্কানিধ উপকরণের প্রয়োগ-বৈশিষ্ট্যই।

রচনার উপকরণ প্রধানতঃ হুইটি—(১) কাহিনী-কল্পা বা পরিস্থিতি রচনা, এবং (২) চরিত্র-স্থান অর্থাৎ (ক) চরিত্রের ভাবাবেগ, (ধ) আবেগ-বিস্তার বা কল্পা-বিস্তার— চরিত্রের হৃদরের এবং বৃদ্ধির প্রকাশ ইত্যাদি। এই সব বিষয়ে নাট্যকারের মধ্যে যে পরিমাণ প্রকাশ-সৌন্দর্য্য পাওয়া যার নাটকের প্রকাশ-মহিমা নির্দ্ধারণে তাহাই নিরপণীয়। মোটকথা, প্রকাশ-মহিমা নির্দ্ধান বির্দ্ধিতি রচনা, চরিত্র-স্কৃষ্টি এবং চরিত্রের কল্পা-শক্তিও মানস-সম্পদ এই সবই বিচার্য্য বিষয়।

প্রথমতঃ দেখা যায়, ভীয় নাটকে পরিস্থিতি-কয়নার চমৎকারিছ বিশেষ কিছু নাই (শিখণ্ডার সহিত ভীয়ের সাক্ষাৎকার বাদে); এবং এই কথাই মনে হয়, নহাভারতের কাহিনীতে পরিস্থিতি-কয়নার যে বিশেষত্ব পরিলক্ষিত হয়, নাট্যকার তাহার সাহায্য গ্রহণ করিতে সক্ষম হন নাই। দিতীয়তঃ, চরিঞ, তুই একটি বাদ দিলে, অসম্পূর্ণ; অর্থাৎ চরিজের হাদয় ও মন খুব লক্ষ্ণীয়ভাবে প্রকাশ পায় নাই। প্রথমন চরিজ্ঞ 'ভীয়' প্রায় নির্দ্ধ। 'প্রায় নির্দ্ধ' বলার তাৎপর্য্য এই যে, চরিজ্ঞটিতে হন্দ চমৎকার-য়পে প্রকাশিত হয় নাই— তুই এক স্থলে মাজ আভাসিতই হইয়াছে।

ভীক্ষের ভাবাবেগ-পরম্পরার একটা স্থসঙ্গত রূপ ও ব্যাখ্যা পাওয়া যায় না। শিশুগ্রীর সহিত সাক্ষাৎকারে চরিত্রটির মধ্যে করনার উচ্ছাস জাগিয়াছে বটে, কিন্তু উভয় চরিত্রের আচুরুণে অনেক 'কিন্তু' থাকিয়া গিয়াছে। ভীত্ম ও শিশুগী বড় বেশী মানোয় জ্ঞাতিশার হইয়া পড়ায় চরিত্র ছুইটির ব্যবহারিক সভার ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার জ্ঞার কমিয়া গিয়াছে।

বিতীয় অঙ্ক প্রথম দৃশ্যে তীমের অন্তঃসমীক্ষণ-প্রয়াস- -স্বপ্ররাজ্যের গোপনচারিণীর অন্থসন্ধান—কবি-কল্পনার দিক দিয়া বেশ চিন্তাকর্ষক হইয়াছে। তীমের চরিত্রে প্রাঙ্নিবিষ্ট সংস্কারের আকর্ষণ চরিত্রটিকে রহস্তময় ও বিচিত্র করিয়া ভূলিয়াছে।

> সংসারের কোলাহল করি অতিক্রম অতি স্ক্র ষড়জ-ঝঙ্কার থাকে থাকে ধীরে, আঘাত করে সে এই দেহ পুরদ্বারে।

নিজ্ঞান চিত্তের বৃদ্বৃদ্ ভীল্পের চেতনায় ভাসিয়া উঠিয়া স্থপ্ন জাগায়, এই কল্পনায় চরিত্রটিকে একদিকে গভীর এবং কল্পনায় করিয়াছে। এইরূপ আল্পনিমগ্ধ অবস্থায় চরিত্রটি যে কল্পনা বিস্তারে সমৃদ্ধ হইয়াছে তাহা কবি-কর্ম্মের হিসাবে প্রথম শ্রেণীর না হইলেও একেবারে উপেক্ষণীয় বা অলক্ষণীয় নহে। শিথগুীর সহিত সাক্ষাৎকারেও চরিত্রটি ভাবাবিষ্ট ও কল্পনামুখর হইয়া উঠিয়াছে।

> দীপ্ত হুতাশনে, সহস্র লেহনে নারীত্ব মুছিয়া নেছে কিন্তু রে বিছুর, দেখ চেয়ে, প্রতিহিংসা পারেনি মুছিতে।

---এই উক্তি যথার্থই কবি-কর্ম। তারপর চতুর্থ অঙ্ক পঞ্চম দৃশ্রেও শিথগুরি সম্বন্ধে বলিতে যাইয়া ভীম্ম কল্পনায় উচ্চ্ছিসিত হইয়, উঠিয়াছেন।

> দেখিয়া জাগিল স্থৃতি তুণ হ'তে যেন হুতাশন। মুহুৰ্ত্তে ভূলিল, তুণ ভস্ম হ'ল

অমুতাপে দগ্ধ হ'ল পাঞ্চাল-নন্দন কিন্তু হে বিছ্ব— অভিমান সাগবের জলে তীত্র হলাহল, উঠেছে তরঙ্গরূপে অভিক্ষীণ স্থাতির পরশে বিক্ষর হ'য়েছে একবার

সমূথিত সে ভীম তরক আর কি নিথর হবে ? এ শৈল না চুর্ণ করি আর কি মিলাবে ?

নাটকের মধ্যে যে চরিত্র হইতে সর্বাপেক। বেশী তেজ ও করনা-শক্তি ক্রিত হইয়াছে, সে 'অম্বা'। অম্বা প্রেমে তেজবিনী হইতে না পারিলেও, প্রতিহিংসায় অতুলনীয় তেজবিত। দেগাইয়াছে। প্রতিহিংসা-প্রায়ণা অম্বার প্রকাশ সভাই মহিমান্বিত।

যতদিন মৃত ভীশ্ব না করি দর্শন
ততদিন নিলা আমি ক'রেছি বর্জন।
এ জগতে কোন প্রলোভন
আমারে সঙ্করশৃষ্ঠ করিতে নারিবে।
বিশ্বের বিধাতা যদি সাধে গো আমার,
বিশ্ব-রত্ন চরণে লুটার,
আপনি যন্তপি নারায়ণ
এ কর গ্রহণে লোভ দেখার আমার,
তবু না নিবৃত্ত হব ভীশ্বের সংহারে।"

र्या यनि পथ-अहे इर,

া য

g w

য়ার

ुर्न

#### ৩৭২ নাট্য সাহিত্যের আলোচনা ও নাটক বিচার

ভূক গিরিরাজ যদি শির করে নত, সিন্ধু যদি পরিণত বালুকা প্রাস্তরে তথাপি সক্ষরচ্যতি হবে না আমার।

মমতা মৃত্তা স্থেহ মারা নিক্ষেপ করেছি আমি প্রতিহিংসা-অনল-শিধার ডুবারে দিরেছি প্রেম লবণাস্থতলে। স্বর্গের কামনা দেবতা উদ্দেশে আমি করেছি অর্পণ।

ত্রিভূবনে আঁখার আঁখার—
আক্তর নরন দেবতার—
পরস্ত প্রস্ব করে মৃত্যুর যান্তনা।
জাগো মৃত্যু চারিখার হ'তে
ঝরো মৃত্যু বরষার স্রোতে
সমাক্তর করো মৃত্যু শাস্তর্ম-নন্দনে।

চরিত্রটি এক কথায় প্রতিহিংসা কর্মনার বাঁধা-বন্ধন-হারা, তাহার প্রতি পাদক্ষেপে কল্পনার উচ্ছাস। মহাদেবের কাছে যথন কাতর আত্মনিবেদন করিয়াছে তথনও ক্র্যনার মহিমা শিথরচ্ছী—

হে ঈখর—
দেও—দেও হে অস্থর !
মুগ্ধা আমি—অবশ রসনা—
বিদীর্ণ করহ বক্ষঃ শুলে !
খুঁজে লও—তুলে লও আবদ্ধ কামনা।

বল বল ভ জে আমি করিব সংহার।
মুক্তি এসে সাধিছে আমায়, জড়াইছে গাংন—
ছে বিভূ, ছে মুক্তির ভা গুর!
ভোমারে দেখেছি আমি—
মুক্তি আমি নাহি চাই, অধিলের স্বামী!
বর দাও ভীয়ে আমি কবিব সংহার।

ভারপর— ওঠ জেগে চিতার অনল !
শিধায় শিধায় ধর ভীরে চলাহল,
উল্লাসে সাঁ।তার দিব ভাছে।
দেহ পোডাইব, পরমাণু হব—
শুদ্ধান্ত ভীর বিষ, প্রাণ-সঙ্গে লগে যাব পারে…

--ক্ৰিছে য্থাৰ্থই মধ্ব। অদা চরিক্রটি ভাবাবেগে ও কল্পায় খুবই চিতাকর্থক।

শিখণ্ডীর মধ্যেও লক্ষণীয় কৰিছ আছে। তাঁহার প্রবেশ আকস্মিক বা রোমাঞ্চকর হুইলেও তাহার ভাব-বিশ্লেষণ ও প্রকাশ-ক্ষমতা মাঝে নাঝে বেশ চিন্তাকর্ষক। শিখণ্ডী নেগানে ভীস্মের প্রশ্নের উত্তরে আত্ম-শ্রিচর দিয়াছেন (১৫ অছ-- ১ম দৃশ্য) সেখানে রূপায়নে কাব্যদীপ্তি নল ক্ষুরিভ হয় নাই।

—কিন্তু জাগে ওই দৃংগ্ন
মৃত্যুর প্রাক:র পাগ্নে,
প্রজ্জনিত চিতানল পাশে!
ওই দৃরে—বিমুগ্ধা তটিনী-তাঁরে
নিশ্চল-স্তিমিত-নেত্র!
অন্ধকার প্রাচীর বেষ্টনে
হনস্তন্ধ নভঃ আছাদনে

মাঝে মাঝে রহস্তকারিণী **७** हारम मोनागिनी । তারপর- রুমণীর প্রতিহিংসা প্রচণ্ড বাসনা পার হয়ে বৈতরণী এসেছে ছেথায়। ত্রিভূবনে একাকিনী পরিত্যক্তা রাজার ননিনী. যাতনার তীব্র শরে সর্ব্ব অঙ্গে পাইয়াছে যে প্রচণ্ড জালা. ছে কৌরব, সেই জাল। সর্ব্ব অঙ্গে তোমারে করাব আমি পান।

উল্লিখিত উদ্ধৃতিগুলি নাটকখানির কাব্যিক প্রকাশের, সমগ্র না ছইলেও প্রধান নিদর্শন, বলা যাইতে পারে 'সর্ব্বোক্তম' নিদর্শন। ইছা ছাড়া আর যাহা আছে তাহা কথার পর্যায়েই আছে—কল্পনায় উত্তীৰ্ণ হইতে পারে নাই। কিন্তু তাহা বলিয়া কথা মাত্রই হেয় नरह। तमरुष्टिएक कथा ७ कन्ननात आर्भिक अक्ष्य आरह नरहे, কিন্তু কথা অনেকক্ষেত্রে কল্পনা অপেক্ষা বেশী প্রয়োজনীয় হয়। কথার পরে কথা গ্রন্থিত হইয়। যেখানে আবেগ ও 🌉ব তথা জীবন রূপ লইয়া ফুটিয়া উঠে, দেখানে অংশের বিচার বড় কিখা নছে, অংশীর স্বরূপই সেখানে প্রধান দর্শনীয় বা বিচার্য্য বিষয়। এইরূপ রুসাত্মক স্থলও নাটকে কম নাই। ভাষা-শিল্প হিসাবে নাটকথানি অতুলনীয় বা অন্বস্ত না হুইলেও ভীম্মের জীবন-কাহিনীর সরস নাট্যরূপে নিশ্চয়ই আদরণীয়।

### নাটকের দোষ

তবে নাটকথানির প্রথম ও প্রধান দোষ মহাভারতীয় কাহিনীকে নাটকীয় সন্ধি-বিভাগে সাজাইয়া বওয়ার মধ্যেই। -- সন্ধি-বিভাগের ব্যাপারে নাট্যকার স্থমা সৃষ্টি করিতে পারেন নাই। কাহিনী-প্রযোজনায় তিনি সংশ্লেষণ বা বিশ্লেষণের রীতি অবলম্বন না করিয়াছেন এমন নছে, কিন্তু ঐ রীতি-প্রয়োগে কোণাও চমৎকার ফল দেখাইতে পারেন নাই। অম্বা-কাহিনীকে অমিতব্যয়ীর মত স্থান করিয়া দেওয়ায় নাটকথানির ভারসাম্য নষ্ট হইয়া গিয়াছে। ফলে. ভীম্মের জীবন স্থমভাবে রূপায়িত হইতে পারে নাই। অর্ধাৎ জীবনের আদি-মধ্য-অন্ত স্থুসমন্ত্রস ভাবে রূপিত হয় নাই। আদিপকা যে পরিমাণ প্রাধান্ত পাইয়াছে, মধ্য ও অন্ত তদমুপাতে প্রাধান্ত পায় নাই। যদিও একথা স্বীকার্য্য যে মধ্যপর্ব্বে (সভাপর্ব্বে—বনপর্ব্বে) ভীত্মের জীবনে ঘটনা খুব অল্ল, তথাপি একথা বলিতেই হইবে যে, সভাপর্বের এবং বিরাটপর্বের ভীন্নকে প্রত্যক্ষ উপস্থাপনা না করিয়া নাট্যকার ভীন্নকে বেশ থানিকটা উছ করিয়া ফেলিয়াছেন। অধিকন্ত রুক্তভক্তিরস বিতরণের আগ্রহে হুই একটি অবান্তর দুখাও যোজিত হইয়াছে। চতুর্থ অঙ্কের চতুর্থ দৃশ্যটি ভীম নাটকে অপরিহার্য্য নহে এবং পঞ্চম অঙ্কের তৃতীয় দৃশুটিও অপ্রারোজনীয় এবং একংঘয়ে। ষিতীয়তঃ, চরিত্র স্কানে স্থানে স্থানে গভীর অমুভবের নিদর্শন থাকিলেও, চরিত্রে একাধিক ব্যক্তিত্বের বা ভাবের পারম্পরিক বন্দ (conflict) একরপ নাই বলিলেই চলে। ফলে চরিত্রে প্রবল ভাব --- সংঘর্ষ থুব কমই পাওয়া যায়। অক্ত চরিত্রের সঙ্গতি-সুষমাও সর্বাত্র নাই। প্রধান চরিত্র ভীত্মের মানসিক আচরণের সঙ্গতি বহ ক্ষেত্রেই প্রশাধীন। বিশেষতঃ শিখণ্ডীর সহিত যেখানে যেখানে সাক্ষাৎকার সেথানে উভয়েরই আচরণ সঙ্গতির মাত্রা ছাড়াইরা গিয়াছে। ভীন্ম শিখণ্ডীকে সমূলে চিনিয়াও পরে না চিনিবার ভাণ করিয়াছেন। "তুমি নিজে বল কেবা তুমি বুবা" বলিয়া শিপগুটকে

লাগ্লাল বিস্তারের স্থ্যোগ করিয়া দিরাছেন এবং শ্বিঞাবে, তাঁহার কথা উনিয়াছেন। ত্ই জনই অভিযাত্র জাভিশার জাভিশার হইয়াছেন, তবে প্রয়োজন মত মাঝে নাঝে না জানার ভাগও করিয়াছেন। অবশ্য নাটকীয় আকিকিতা ও কৌড্ছল স্প্টি করার জন্তই নাট্যকার ঐয়প করিয়াছেন। কিন্তু উভয়ের জাভিশারতা সমস্ত ক্রিয়া ছর্বল করিয়া দিরাছে। নোট কথা, চরিত্র-স্প্টি খুব লক্ষণীয় ও চিন্তাকর্ষক হয় নাই। ডারপর ক্রপদ-চরিত্রেকে হাত্ররসের আলম্বন করা কে ন মতেই বৃক্তিযুক্ত হয় নাই। ক্রপদকে অত্যক্ত আপজিকর রূপে লগ্ করা হইয়াছে। যে পরিধিভির মধ্যে ক্রপদকে দাঁড় করানো হইয়াছে, তাহাতে জাঁহাকে অভ লয় করা মনভছের দিক দিয়াই অল্লায় কার্য্য করা। এই সকল ক্রাটর জন্মই নাটকথানিকে প্রথম শ্রেণীর নাটক বলা চলে না। ইহা আক্রভিতে যন্ত বড়ই হউক তাহা প্রকৃতিতে ছোট এবং তাহা রগান্ধক বটে তবে রস

#### -সমাপ্ত-